ENCYCLOPÉDIE
MÉTHODIQUE

NOUVELE ÉDITION ENRICHIE DE REMARQUES

DÉDIÉE À LA SÉRÉNISSIME

RÉPUBLIQUE DE VENISE

GRAMMAIRE ET LITTÉRATURE

TOME PREMIER SECONDE PARTIE.



À PADOUE



M. DCC. LXXXVI.

Avec Approbation et Privilége.

(N.) CHAMPS (MAISON DES), MAISON DE CAMPAGNE, *Synonymes*.

On nomme ainsi une maison située hors de la ville, dont jouit toutefois un habitant de la ville: mais il y a quelque différence entre les deux expressions.

L'idée des *Champs* réveille celle de la culture, parce qu'on ne les a distingués les uns des autres que pour les mettre en valeur; & l'idée de la *Campagne* rapele l'idée de la ville, à cause de l'opposition de la liberté dont on jouit d'un côté avec la contrainte où l'on est de l'autre.

Cela posé, une *Maison des Champs* est une habitation avec les accessoires nécessaires aux vues économiques qui l'ont fait construire ou acheter; comme un verger, un potager, une basse-cour, des écuries pour toutes sortes de bétail, un vivier, *&c.* Une *Maison de Campagne* est une habitation avec les accessoires nécessaires aux vues de liberté, d'indépendance, & de plaisir, qui en ont suggéré l'acquisition; comme avenues, remises, jardins, parterres, bosquets, parc même, *&c.*

Voilà sur quoi est fondé ce que dit le P. Bouhours (*Rem. nouv.* tom. II.) de ces deux expressions, que la seconde est plus noble que la premiere: c'est qu'une *Maison de Campagne* convient aux gens de qualité, vu que leur état suppose de l'aisance; & qu'une *Maison des Champs* convient à la Bourgeoisie, dont l'état semble exiger plus d'économie dans la dépense.

Cependant rien n'empêche qu'on ne puisse parler de la *Maison de Campagne* d'un bourgeois, s'il en a une; & de la *Maison des Champs* d'un chancelier de France, si sa maison n'est en effet que cela: dans le premier cas, c'est peindre le luxe du petit bourgeois; dans le second, c'est caractériser la noble simplicité du magistrat: dans tous deux, c'est parler avec justesse & faire justice. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) CHANCIR, MOISIR, *Synonymes*.

Termes qui expriment tous deux un changement à la surface de certains corps, qu'une fermentation intérieure dispose à la corruption. *Chancir* se dit des premiers signes de ce changement: *Moisir*, du changement entier.

Une confiture est *chancie*, lorsqu'elle est couverte d'une pellicule blanchâtre: elle est *moisie*, quand il s'éleve, de cette pellicule, une efflorescence en mousse blanchâtre ou verdâtre.

Un pâté, un jambon, qui se *chancissent*, doivent être mangés promptement. Il y a des fromages pour lesquels la *Moisissure* est un titre de recomandation; on les dit alors PERSILLÉS, à cause de la couleur des bouquets de *Moisissure* dont ils sont parsemés. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) CHANGE, TROC, ÉCHANGE, PERMUTATION, *Synonymes*.

Le mot *Change* marque simplement l'action de changer dans un sens abstrait, qui non seulement n'exprime pas, mais qui de plus exclut tout raport (*a*) & toute idée accessoire. C'est peut-être par cette raison qu'on ne l'emploie pas à dénomer directement aucune espece; car on ne dit pas, Le *Change* d'une chose: qu'on l'emploie néanmoins dans toutes les especes, en régime indirect avec une préposition, pour indiquer l'essentiel de l'acte; en sorte que, dans toutes les occasions, on dit également bien, Perdre ou gâgner au *Change*. Les trois autres mots servent à dénomer les especes ou façons de changer les choses les unes pour les autres, dont voici les différences. *Troc* se dit pour les choses de service & pour tout ce qui est meuble; ainsi, l'on fait des *Trocs* de chevaux, de bijoux, & d'utensiles. *Échange* se dit pour les terres, les persones, tout ce qui est bien-fonds; ainsi, l'on fait des *Échanges* d'États, de charges, & de prisoniers. *Permutation* n'est d'usage que pour les biens & titres ecclésiastiques; ainsi, l'on *permute* une cure,

(*a*) Ceci ne paroît pas exact; car *Changer* est un mot relatif, dont le corrélatif est *Persister* dans la possession. On ne peut entendre le terme *Change*, sans avoir l'idée de la chose qu'on a, & celle de la chose pour laquelle on la cede. (*M. DIDEROT*).

Ceci est très-bien observé quant à l'expression. La pensée de l'Abbé Girard est que le mot *Change* exprime un sens gramaticalement complet, & qu'en conséquence il n'a jamais de complément ou de régime: ce qui est vrai; mais il falloit le dire simplement, pour ne pas donner lieu à l'équivoque qui fonde la remarque de l'Encyclopédiste. (*M. BEAUZ.*).

un canonicat, un prieuré, avec un autre bénéfice de même ou de différent ordre, il n'importe. *Voyez* Échanger, Troquer, Permuter, *Syn.* (*L'Abbé Girard.*)

CHANGEMENT, VARIATION, VARIÉTÉ, *Synonymes*.

Termes qui s'appliquent à tout ce qui altere l'identité, soit absolue soit relative, on des êtres ou des états.

Le premier marque le passage d'un état à un autre; le second, le passage rapide par plusieurs états successifs; le dernier, l'existence de plusieurs individus d'une même espece sous des états en partie semblables, en partie différens, ou d'un même individu sous plusieurs états différens.

Il ne faut qu'avoir passé d'un seul état à un autre pour avoir *changé*: c'est la succession rapide sous des états différens qui fait la *Variation*: la *Variété* n'est pas dans les actions, elle est dans les êtres; elle peut être dans un être considéré solitairement, elle peut être en plusieurs êtres considérés collectivement.

Il n'y a point d'homme si constant dans ses principes, qu'il n'en ait *changé* quelquefois; il n'y a point de gouvernement qui n'ait eu ses *Variations*: il n'y a point d'espece dans la nature qui n'ait une infinité de *Variétés*, qui l'approchent ou l'éloignent d'une autre espece par des degrés insensibles. Entre ces êtres, si l'on considere les animaux, quelle que soit l'espece d'animal qu'on prenne, quel que soit l'individu de cette espece qu'on examine, on y remarquera une *Variété* prodigieuse dans leurs parties, leurs fonctions, leur organisation. *Voyez* Variation, Variété, *Syn.* & Variation, Changement, *Syn.* (*M. Diderot.*)

CHANSON, s. f. *Litt. & Musiq.* C'est une espece de petit poëme fort court auquel on joint un air, pour être chanté dans des occasions familieres, comme à table avec ses amis, ou seul pour s'égayer & faire diversion aux peines du travail; objet qui rend les *Chansons* villageoises préférables à nos plus savantes compositions.

L'usage des *Chansons* est fort naturel à l'homme: il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ses organes, & fixer l'expression dont la voix est capable, par des paroles dont le sens annonçât le sentiment qu'on vouloit rendre ou l'objet qu'on vouloit imiter. Ainsi, les anciens n'avoient point encore l'usage des lettres, qu'ils avoient celui des *Chansons*: leurs loix & leurs histoires, les louanges des Dieux & des grands hommes furent chantées avant que d'être écrites; & de là vient, selon Aristote, que le même nom grec fut donné aux loix & aux *Chansons*. (*J. J. R.*)

Les vers des *Chansons* doivent être aisés, simples, coulans, & naturels. Orphée, Linus, *&c.* commencerent par faire des *Chansons*: c'étoient des *Chansons* que chantoit Ériphanis en suivant les traces du chasseur Ménalque: c'étoit une *Chanson* que les femmes de Grece chantoient aussi pour rapeler les malheurs de la jeune Calicé, qui mourut d'amour pour l'insensible Évaldus: Thespis, barbouillé de lie & monté sur des treteaux, célébroit la vendange, Silene, & Bacchus, par des *Chansons* à boire: toutes les Odes d'Anacréon ne sont que des *Chansons*: celles de Pindare en sont encore dans un style plus élevé; le premier est presque toujours sublime par les images, le second ne l'est guere souvent que par l'expression: les Poésies de Sapho n'étoient que des *Chansons* vives & passionées; le feu de l'amour qui la consumoit, animoit son style & ses vers. (*Anonyme.*)

En un mot, toute la Poésie lyrique n'étoit proprement que des *Chansons*: mais nous devons nous borner ici à parler de celles qui portoient plus particuliérement ce nom, & qui en avoient mieux le caractere.

Commençons par les airs de table. Dans les premiers temps, dit M. de la Nanze, tous les convives, au raport de Dicéarque, de Plutarque, & d'Artémon, chantoient ensemble & d'une seule voix les louanges de la Divinité: ainsi, ces *Chansons* étoient de véritables *Pæans* ou Cantiques sacrés.

Dans la suite, les convives chantoient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de myrte, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter à celui qui chantoit aprés lui.

Enfin, quand la Musique se perfectiona dans la Grece & qu'on employa la lyre dans les festins, il n'y eut plus, disent les trois écrivains déja cités, que les habiles gens qui fussent en état de chanter à table, du moins en s'acompagnant de la lyre; les autres, contraints de s'en tenir à la branche de myrte, donnerent lieu à un proverbe grec, par lequel on disoit qu'*un homme chantoit au myrte*, quand on le vouloit taxer d'ignorance.

Ces *Chansons* acompagnées de la lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'apellent *scholies*, mot qui signifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer la difficulté de la *Chanson*, selon Plutarque, ou la situation irréguliere de ceux qui chantoient, comme le veut Artémon: car, comme il falloit être habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit pas à son rang, mais seulement ceux qui savoient la Musique, lesquels se trouvoient dispersés çà & là, placés obliquement l'un par raport à l'autre.

Les sujets des scholies se tiroient, non seulement de l'amour & du vin, comme aujourd'hui, mais encore de l'Histoire, de la guerre, & même de la Morale. Telle est cette *Chanson* d'Aristote sur la mort d'Hermias son ami & son allié, laquelle fit accuser son auteur d'impiété.

„ Ô vertu qui, mal-gré les difficultés que vous présentez aux foibles mortels, êtes l'objet charmant de leurs recherches! vertu pure & aimable! ce fut toujours aux Grecs un destin digne d'envie, que de mourir pour vous, & de soufrir sans se rebuter les maux les plus afreux. Telles sont les

semences d'immortalité que vous répandez dans tous les cœurs ; les fruits en sont plus précieux que l'or, que l'amitié des parens, que le sommeil le plus tranquille: pour vous le divin Hercule & les fils de Léda essuyerent mille travaux, & le succès de leurs exploits annonça votre puissance. C'est par amour pour vous qu'Achille & Ajax allerent dans l'Empire de Pluton; & c'est en vue de votre aimable beauté que le prince d'Atarne s'est aussi privé de la lumiere du soleil, Prince à jamais célebre par ses actions! les filles de mémoire chanteront sa gloire toutes les fois qu'elles chanteront le culte de Jopiter hospitalier, ou le prix d'une amitié durable & sincere „.

Toutes leurs *Chansons* morales n'étoient pas si graves que celle-là : en voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

„ Le premier de tous les biens est la santé ; le second, la beauté ; le troisieme, les richesses amassées sans fraude ; & le quatrieme, la jeunesse qu'on passe avec ses amis „.

Quant aux scholies qui roulent sur l'amour & le vin, on en peut juger par les soixante & dix Odes d'Anacréon qui nous restent: mais, dans ces sortes de *Chansons* même, on voyoit encore briller cet amour de la patrie & de la liberté dont les Grecs étoient transportés.

„ Du vin & de la santé, dit une de ces *Chansons*, pour ma Clitagora & pour moi, avec le secours des Thessaliens „. C'est qu'outre que Clitagora étoit Thessaliene, les Athéniens avoient autrefois reçu du secours des Thessaliens contre la tyrannie des Pisistratides.

Ils avoient aussi des *Chansons* pour les diverses professions: telles étoient les *Chansons* des bergers, dont une espece, appelée *Bucoliasme*, étoit le véritable chant de ceux qui conduisoient le bétail ; & l'autre, qui est proprement la *Pastorale*, en étoit l'agréable imitation : la *Chanson* des moissonneurs, appelée le *Lytierse*, du nom d'un fils de Midas qui s'occupoit par goût à faire la moisson : la *Chanson* des meûniers, appelée *Hymée* ou *Épiaulie*, comme celle-ci tirée de Plutarque : *Moulez, meule, moulez ; car Pittacus, qui regne dans l'auguste Mytilene, aime à moudre* ; parce que Pittacus étoit grand mangeur : la *Chanson* des tisserands, qui s'appeloit *Éline* : la *Chanson Jule* des ouvriers en laine: celle des nourices, qui s'appeloit *Catabaucalese* ou *Nunnie* : la *Chanson* des amans, appelée *Nomion*: celle des femmes, appelée *Calyce* ; & *Harpalyce*, celle des filles: ces deux dernieres étoient aussi des *Chansons* d'amour.

Pour des occasions particulieres, ils avoient la *Chanson* des noces, qui s'appeloit *Hyménée*, *Épithalame*: la *Chanson* de Datis, pour des occasions joyeuses : les lamentations, l'*Ialême* & le *Linos*, pour des occasions funebres & tristes : ce *Linos* se chantoit aussi chez les Égyptiens, & s'appeloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs princes. Par un passage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit aussi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des Hymnes ou *Chansons* en l'honneur des Dieux & des héros: telles étoient les *Jules* de Cérès & de Proserpine, la *Philélie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, *&c.* (*J. J. Rous.*).

Ce genre passa des Grecs aux Latins ; plusieurs des Odes d'Horace sont des *Chansons* galantes ou bachiques.

Les modernes ont aussi leurs *Chansons* de différentes especes, selon le génie & le caractere de chaque nation : mais les François l'emportent sur tous les peuples de l'Europe, pour le sel & la grâce de leurs *Chansons* : ils se sont toujours plus à cet amusement, & y ont toujours excellé ; témoin les anciens troubadours. Nous avons encore des *Chansons* de Thibaut, comte de Champagne. La Provence & le Languedoc n'ont point dégénéré de leur premier talent : on voit toujours régner dans ces provinces un air de gaité qui les porte au chant & à la danse ; un Provençal menace son ennemi d'une *Chanson*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stylet : chacun a ses armes. Les autres pays ont aussi leurs provinces *chansonieres* : en Angleterre, c'est l'Écosse ; en Italie, c'est Venise.

L'usage établi en France d'un commerce libre entre les femmes & les hommes, cette galanterie aisée qui regne dans les sociétés, le mélange ordinaire des deux sexes dans tous les repas, le caractere même d'esprit des François, ont dû porter rapidement chez eux ce genre à sa perfection. (*Anonyme*).

Nos *Chansons* sont de plusieurs especes ; mais en général elles roulent, ou sur l'amour, ou sur le vin, ou sur la satyre : les *Chansons* d'amour sont les airs tendres, qu'on appele encore *Airs sérieux* : les Romances, dont le caractere est d'émouvoir l'âme par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragique : les *Chansons* pastorales, dont plusieurs sont faites pour danser, comme les musetes, les gavotes, les branles, *&c.*

On ne connoît guere les auteurs des paroles de nos *Chansons* françoises ; ce sont des morceaux peu réfléchis, sortis de plusieurs mains, & que, pour la plupart, le plaisir du moment a fait naître : les musiciens qui en ont fait les airs sont plus connus, parce qu'ils en ont laissé des recueils complets ; tels sont les livres de Lambert, de Dubousset, *&c.*

Cette sorte d'ouvrage perpétue dans les repas le plaisir à qui il doit sa naissance. On chante indifféremment à table des *Chansons* tendres, bachiques, *&c.* Les étrangers convienent de notre supériorité en ce genre : le François, débarassé de soins, hors du tourbillon des afaires qui l'a entraîné toute la journée, se délasse le soir, dans des soupers aimables, de la fatigue & des embaras du jour : la *Chanson* est son égide contre l'ennui, le Vaudeville est son arme offensive contre le ridicule ; il s'en sert aussi quelquefois comme d'une

espece de soulagement des pertes ou des revers qu'il essuie : il est satisfait de ce dédomagement ; dès qu'il a chanté, sa haine ou sa vengeance expirent.

Les *Chansons* à boire sont assez communément des airs de basse, ou des rondes de table. Nous avons encore une espece de *Chanson* qu'on appele *Parodie* ; ce sont des paroles qu'on ajuste sur des airs de violon ou d'autres instrumens, & que l'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers.

La vogue des parodies ne peut montrer qu'un très-mauvais goût ; car, outre qu'il faut que la voix excede & passe de beaucoup sa juste portée pour chanter des airs faits pour les instrumens, la rapidité avec laquelle on fait passer des syllabes dures & chargées de consones sur des doubles croches & des intervalles difficiles, choque l'oreille très-désagréablement. Les Italiens, dont la langue est bien plus douce que la nôtre, prodiguent à la vérité les vitesses dans les roulades ; mais quand la voix a quelques syllabes à articuler, ils ont grand soin de la faire marcher plus posément, & de maniere à rendre les mots aisés à prononcer & à entendre. (*J. J. R.*)

„ M. de Marmontel a joint des détails aux „ observations de M. Rousseau de Geneve, que „ nous venons de lire „.

De tous les peuples de l'Europe, le François est celui dont le naturel est le plus porté à ce genre léger de poésie. La galanterie, le goût de la table, la gaité, la vivacité brillante de son humeur & de son caractere, ont produit des *Chansons* ingénieuses dans tous les genres.

A propos de l'Ode & du Dithyrambe, j'ai parlé de nos *Chansons* à boire, & j'en ai cité des exemples ; en voici encore un de l'enthousiasme bachique. Le poëte s'adresse au vin :

Non, il n'est rien dans l'univers
Qui ne te rende hommage ;
Jusqu'à la glace des hivers,
Tout sert à ton usage.
La terre fait de te nourir
Sa principale gloire ;
Le soleil luit pour te mûrir ;
Nous naissons pour te boire.

Mais, comme parmi nous le vin n'est pas ennemi de l'amour, il est rare que la *Chanson* bachique ne soit pas en même temps galante ; & , à l'exemple d'Anacréon, nos buveurs se couronent de myrtes & de pampres entrelâcés. L'un dit dans sa *Chanson* :

En vain je bois pour calmer mes alarmes,
Et pour chasser l'Amour qui m'a surpris :
Ce sont des armes
Pour mon Iris.
Le vin me fait oublier ses mépris,
Et m'entretient seulement de ses charmes.

Un autre :

J'ai passé la saison de plaire,
Il faut renoncer aux amours :
Tendres plaisirs, qui faites les beaux jours,
Vous seuls rendez heureux, mais vous ne durez guere.
Bacchus, de mes regrets ne sois point en courroux ;
Regarde l'Amour qui s'envole :
Quel triomphe pour toi, si ton jus me console
De la perte d'un bien si doux !

Un autre plus passioné :

Venge-moi d'une ingrate maitresse,
Dieu du vin, j'implore ton ivresse ;
Un amant se sauve entre tes bras.
Hâte-toi, j'aime encore, le temps presse :
C'en est fait, si je vois ses apas.
Que d'attraits ! ô Dieux ! qu'elle étoit belle !
Vole, Amour, vole après elle,
Et ramene avec toi l'infidele.

C'est, en général, la philosophie d'Anacréon renouvelée & mise en chant.

L'amour du vin & de la table est commun à tous les états. C'est donc quelquefois les mœurs & le langage du peuple de la ville ou de la campagne, qu'on a imités dans les *Chansons* à boire, comme dans celle-ci :

Parbleu, Cousin, je suis en grand souci !
Catin me dit que j'aime tant à boire,
Qu'elle a bien de la peine à croire
Que je puisse l'aimer aussi ;
Qu'il faut choisir du vin ou d'elle.
Comment sortir d'un si grand embaras ?
Déja le vin je ne le quite pas ;
Et la quiter ! elle est, ma foi, trop belle.

Dufréni en a fait une, où un buveur s'énivre en pleurant la mort de sa femme. Le son des bouteilles & des verres lui rapele celui des cloches. Hélas ! dit-il à ses amis :

Il me souvient toujours qu'hier ma femme est morte.
Le temps n'afoiblit point une douleur si forte.
Elle redouble à ce lugubre son :
Bin bon.
Voudriez-vous de ce jambon ?
Il est bin bon, &c.

Dans une *Chanson* du même genre, un buveur ivre, en rentrant chez lui, croit voir sa femme double, & il s'écrie : ô ciel !

Je n'avois qu'une femme, & j'étois malheureux :
Par quel forfait épouvantable
Ai-je donc mérité que vous m'en donniez deux ?

La *Chanson* n'a point de caractere fixe, mais elle prend tour-à-tour celui de l'Épigramme, du

Madrigal, de l'Élégie, de la Pastorale, de l'Ode même.

Il y a des *Chansons* personélement satyriques, dont je ne parlerai point; il y en a qui censurent les mœurs sans ataquer les persones: c'est ce qu'on appele *Vaudevilles*.

On en voit des exemples sans nombre dans le *Recueil des œuvres de* Panard. Une extrême facilité dans le style, la gêne des rimes redoublées & des petits vers, déguisée sous l'air d'une rencontre heureuse, une morale populaire, assaisonée d'un sel agréable, souvent la naïveté de la Fontaine, caractérisent ce poëte: j'en vais rapeler quelques traits:

Dans ma jeunesse,
Les papas, les mamans,
Séveres, vigilans,
En dépit des amans,
De leurs tendrons charmans
Conservoient la sagesse.

Aujourd'hui ce n'est plus cela:
L'amant est habile
La fille docile,
La mere facile,
Le pere imbécile;
Et l'honeur va
Cahin caha.

Les regrets avec la vieillesse,
Les erreurs avec la jeunesse,
La folie avec les amours,
C'est ce que l'on voit tous les jours:
L'enjoument avec les afaires,
Les grâces avec le savoir,
Le plaisir avec le devoir,
C'est ce qu'on ne voit guere.

Sans dépenser,
C'est en vain qu'on espere
De s'avancer
Au pays de Cythere.
Mari jaloux,
Femme en courroux,
Ferment sur nous
Grille & verrous;
Le chien nous poursuit comme loups;
Le temps n'y peut rien faire.
Mais si Plutus entre dans le mystere,
Grille & ressort
S'ouvrent d'abord;
Le mari sort;
Le chien s'endort;
Femme & soubrete sont d'acord;
Un jour finit l'afaire.

On est quelquefois étoné de l'aisance avec laquelle ce poëte place des vers monosyllabiques: il semble s'être fait à plaisir des difficultés, pour les vaincre:

Mettez-vous bien cela
Là,
Jeunes Filletes.
Songez que tout amant
Ment,
Dans ses fleuretes.

Et l'on voit des commis,
Mis
Comme des princes,
Qui jadis sont venus
Nus
De leurs provinces.

Nous avons des *Chansons* naïves, ou dans le genre pastoral, ou dans le goût du bon vieux temps; en voici une où l'on fait parler alternativement deux vieilles gens, témoins des amours & des plaisirs de la Jeunesse de leur village.

(*Le Vieux.*)

J'ai blanchi dans ces hameaux,
Entre les amours & les belles;
J'ai vu naître ces ormeaux,
Témoins de vos ardeurs fideles.
Du plaisir que j'ai goûté
J'aime à vous voir faire usage:
Tout plait de la volupté,
Jusques à son image.

(*La Vieille.*)

J'ai brillé dans ces hameaux,
On me préféroit aux plus belles;
Les bergers, sous ces ormeaux,
Me juroient des ardeurs fideles.
Du plaisir qu'on a goûté,
Ah! l'on perd trop tôt l'usage!
Faut-il de la volupté
N'avoir plus que l'image?

Marot est le premier modele de ce genre; & plusieurs de ses Épigrammes seroient de jolies *Chansons*, comme celle-ci, par exemple:

Plus ne suis ce que j'ai été,
Et ne le saurois jamais être.
Mon beau printemps & mon été
Ont fait le saut par la fenêtre.
Amour, tu as été mon maître;
Je t'ai servi sur tous les Dieux.
Ô si je pouvois deux fois naître,
Combien je te servirois mieux!

Nous avons aussi des *Chansons* plaintives, sur de sujets atendrissans: celles-ci s'appelent *Romances*; c'est communément le récit de quelque aven-

ture amoureuse: leur caractere est la naïveté: tout y doit être en sentiment.

La même *Chanson* est le plus souvent composée de plusieurs couplets que l'on chante sur un seul air; & comme il est très-difficile de donner exactement le même rhythme à tous les couplets, on est contraint, pour les chanter, d'en altérer la Prosodie. Les Italiens, dont l'oreille est plus délicate & plus sensible que la nôtre à la précision des mouvemens, ont pris le parti de varier les airs de leurs *Chansons*, & de donner à chacun des couplets une modulation qui lui est analogue. Je ne propose pas de suivre leur exemple à l'égard du Vaudeville,

Aimable libertin, qui, conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche, & s'accroît en marchant,

Mais celles de nos *Chansons* qui, moins négligées, ont plus de grâce & d'élégance, mériteroient qu'on se donnât le soin d'en varier le chant, soit pour y observer la Prosodie, soit pour y ajouter un agrément de plus. (*M. Marmontel.*)

CHANT, s. m. (*Poésie lyrique*). Dans un essai sur l'expression en Musique, ouvrage rempli d'observations fines & justes, il est dit: „ Ce n'est „ pas la vérité, mais une ressemblance embélie „ que nous demandons aux Arts; c'est à nous „ donner mieux que la nature, que l'Art s'engage en imitant: tous les Arts font pour cela „ une espece de pacte avec l'âme & les sens „ qu'ils affectent; ce pacte consiste à demander „ des licences, & à promettre des plaisirs qu'ils „ ne donneroient pas sans ces licences heureuses.

„ La Poésie demande à parler en vers, en „ images, & d'un ton plus élevé que la nature.

„ La Peinture demande aussi à élever le ton „ de la couleur, & à corriger ses modeles.

„ La Musique prend des licences pareilles: elle „ demande à cadencer sa marche, à arondir ses „ périodes, à soutenir, à fortifier la voix par „ l'acompagnement, qui n'est certainement pas „ dans la nature; cela, sans doute, altere la „ vérité de l'imitation, mais en augmente la „ beauté, & donne à la copie un charme que la „ nature a refusé à l'original.

„ Homere, le Guide, Pergolese, font éprouver „ à l'âme, des sentimens délicieux que la nature „ seule n'auroit jamais fait naître; ils sont les „ modeles de l'Art. L'Art consiste donc à nous „ donner mieux que la nature.

„ On ne trouve pas dans la nature des airs „ mesurés, des *Chants* suivis & périodiques, des „ acompagnemens subordonés à ces *Chants*; mais „ on n'y trouve pas non plus le vers de Virgile, „ ni l'Apollon du Belvédere; l'Art peut donc „ altérer la nature pour l'embélir.

„ Rien ne ressemble tant au *Chant* du rossignol, „ que les sons de ce petit chalumeau que les „ enfans remplissent d'eau, & que leur souffle fait „ gazouiller; quel plaisir nous fait cette imitation? „ aucun, ou tout au plus celui de la surprise. „ Mais qu'on entende une voix légere & une „ symphonie agréable, qui expriment (moins „ fidelement sans doute) le *Chant* du même „ rossignol; l'oreille & l'âme sont dans le ravissement: c'est que les Arts font quelque chose „ de plus que l'imitation exacte de la nature.

„ Il y a des momens où la nature toute simple „ a tout le charme que l'imitation peut avoir: „ telle mere ou telle amante se plaint naturélement avec des sons de voix si tendres, que la „ Musique pouroit être touchante, en se contentant „ de saisir & de répéter ses plaintes; mais la „ nature n'est pas toujours également belle: la „ véritable Bérénice a dû laisser échaper des cris „ désagréables à l'oreille. La Musique, comme „ la Peinture, en choisissant les expressions les „ plus belles de la douleur, & en écartant toutes „ celles qui pouroient blesser les organes, embélira donc la nature & nous donnera des plaisirs „ plus grands: chacun des traits de la Vénus de „ Médicis a existé dans la nature, l'ensemble n'a „ jamais existé. De même un bel air pathétique „ est la collection d'une multitude d'accents échapés „ à des âmes sensibles. Le sculpteur & le musicien réunissent ces traits dispersés sous une forme „ qui leur donne de l'ensemble & de l'unité, „ &, par cet artifice, ils nous font éprouver des „ plaisirs que la nature & la vérité ne nous auroient jamais donnés „.

Voilà sur quoi se fonde la licence du *Chant*, & pourquoi il a été permis d'associer la parole avec la Musique.

Or cette espece de prestige ne s'opere que de concert avec la Poésie. Le Drame lyrique doit donner lieu à une expression vive, mélodieuse, & variée, tantôt passionée à l'excès, tantôt plus tranquille & plus douce, & susceptible tour-à-tour de tous les accents & de toutes les modulations qui peuvent toucher l'âme & flater l'oreille. Si une passion trop violente & trop doulourense y régnoit sans relâche, l'expression musicale ne feroit qu'une suite de gémissemens & de cris: si la couleur en étoit continuélement sombre, l'expression feroit tristement monotone & sombre comme elle: s'il n'y régnoit que des sentimens doux & foibles, l'expression feroit sans chaleur & sans force; elle n'auroit aucun relief.

C'est donc le mélange des ombres & des lumieres qui fait le charme & la magie d'un poëme destiné à être mis en *Chant*: ce doit être l'esquisse d'un tableau: le poëte le compose, le musicien l'acheve. C'est au premier à ménager à l'autre les passages du clair-obscur; mais ces passages ne doivent être ni trop fréquens, ni trop rapides: on s'y est trompé, lorsque, pour éviter la monotonie ou pour augmenter les effets, on a cru devoir passer brusquement & sans cesse du blanc au noir. Un mélange continuel de couleurs tranchantes fatigue l'imagination comme les ieux.

L'art d'éviter ce papillotage est d'observer les gradations, & par des nuances légeres, de joindre l'harmonie à la variété: c'est à quoi se prête tout naturélement le systême de l'Opéra françois, & à quoi répugne absolument le systême de l'Opéra italien. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer le sujet de Régulus avec celui d'Armide. *Voyez* Lyrique.

Depuis que l'on s'occupe en France à perfectioner la Musique, la théorie du *Chant* a été discutée par des gens d'esprit & de goût, & leur objet commun a été d'examiner si le *Chant* italien pouvoit ou devoit être appliqué à la langue françoise. L'un des premiers qui ont examiné cette question, a cru la décider, en assurant que non seulement les François n'avoient point de Musique, mais que leur langue n'en auroit jamais. On dit qu'il vient d'avouer son erreur; il y a long-temps que cet aveu auroit pu lui échaper. Nombre d'essais en divers genres ont prouvé, par les faits & par des faits multipliés, que ni la Syntaxe, ni la Prosodie, ni les élémens de notre langue, ni son génie, n'étoient incompatibles avec une bonne Musique.

Nous avons depuis quelques années des airs brillans & légers, des airs comiques, d'un caractere très-fin, très-vif, & très-piquant; des airs gracieux & tendres, des airs touchans & d'un pathétique assez fort: &, dans ces airs, la langue & la Musique sont aussi à leur aise que dans le *Chant* italien. Il faut avouer cependant que les syncopes, les prolations, & les inversions de mots, que l'italien permet plus aisément que le françois, peut-être aussi un retour plus fréquent des voyeles les plus sonores, donnent au *Chant* italien plus de jeu & plus de brillant que le *Chant* françois n'en peut avoir: mais avec ce désavantage, il est possible encore d'avoir une bonne Musique. Dans cette langue, dont on dit tant de mal, Racine & Quinault ont fait des vers aussi mélodieux que l'Arioste & que Métastase. Un musicien, homme de génie, & un poëte, homme de goût, en vaincront de même les difficultés, s'ils veulent s'en donner la peine. (Lorsque cet article fut imprimé pour la premiere fois, M. Piccini n'avoit pas encore travaillé sur notre langue. Ses opéra sont la preuve la plus incontestable que cette langue, dans tous les caractères de l'expression noble & tragique, se prête sans contrainte à l'accent musical).

Mais l'homme de Lettres, qui a pris la défense de notre langue contre celui qui vouloit lui interdire l'espérance même d'avoir une Musique, a été trop loin, ce me semble, en avançant que la Musique est indépendante des langues. „ Comment, dit-il, fait-on dépendre ce qui chante „ toujours, de ce qui ne chante jamais „?

Et quelle est la langue qui ne chante pas, dès que l'expression s'anime & peint les mouvemens de l'âme?

„ Je ne conçois pas, ajoute-t-il, la différence „ essentiele qu'on voudroit établir entre le *Chant* „ vocal & l'instrumental. Quoi! celui-ci émane„ roit des seules loix de l'harmonie & de la mé„ lodie; & l'autre, dépendant des inflexions de „ la parole, en seroit une imitation? C'est créer „ deux Arts au lieu d'un „.

Ce n'est qu'un Art, mais dont l'imitation est tantôt plus vague, & tantôt plus déterminée. Il en est de la Musique comme de la Danse: celleci n'est souvent qu'un dévelopement de toutes les grâces dont le corps humain est susceptible dans les pas, ses mouvemens, ses atitudes, en un mot dans son action de tel ou de tel caractere, comme la gaité, la mélancholie, la volupté &c.; mais souvent aussi la Danse est pantomime, & se propose l'imitation précise & propre d'un personage & de son action: il en est de même du *Chant*.

Que la Musique instrumentale flate l'oreille, sans présenter à l'âme aucune image distincte, aucun sentiment décidé, & qu'à travers le nuage d'une expression légere & confuse, elle laisse imaginer & sentir à chacun ce qu'il veut, selon le caractere & la situation de son âme; c'en est assez. Mais on demande à la Musique vocale une imitation plus fidele, ou de l'image, ou du sentiment que la poësie lui donne à peindre; & alors il n'est pas vrai de dire que la Musique soit indépendante de la langue, puisqu'en s'éloignant trop des inflexions natureles, sur-tout en les contrariant, elle n'auroit plus d'expression.

Les inflexions de la langue ne sont pas toutes appréciables, mais elles sont toutes sensibles; & l'oreille s'aperçoit très-bien si le *Chant* les imite, ou s'il en est trop éloigné.

La Musique n'observe de l'accent prosodique que la durée relative des syllabes; & peu lui importe, sans doute, qu'une syllabe soit plus ou moins longue, ou qu'elle soit plus ou moins breve, pourvu qu'elle soit longue ou breve, c'est-à-dire, qu'elle soit susceptible de lenteur ou de rapidité: dès que la voix peut se reposer deux temps de suite sur un son, il lui est permis, dans toutes les langues, de s'y reposer tant que la mesure l'exige: mais l'accent oratoire est un guide que la Musique ne doit jamais abandoner, parce qu'il est lui-même la Musique naturele de la parole, c'est-à-dire, le systême des intonations & des inflexions qui, dans chaque langue, caractérisent & distinguent toutes les affections & tous les mouvemens de l'âme. La plainte, la menace, la crainte, le désir, l'inquiétude, la surprise, l'amour, la joie, & la douleur, toutes les passions enfin, tous leurs degrés, toutes leurs nuances, les intentions même de l'esprit & les modes de la pensée, comme la dissimulation, l'ironie, le badinage, ont leur expression naturele, non seulement dans la parole, mais dans les accents de la voix. Aux paroles qui expriment telle ou telle passion de l'âme, telle ou telle intention de l'esprit, atacher un accent contraire à celui que la nature ou que l'habitude y atache, ce seroit donc

ôter à l'expreſſion ſon caractere & ſon effet. Or il eſt certain que l'accent oratoire a, d'une langue à l'autre, des différences ſi marquées, qu'une Angloiſe ou un Italien qui réciteroit, ſur le théâtre françois, le rôle de Zaïre ou celui d'Oroſmane, avec les accens de ſa langue les plus touchans & les plus vrais, nous feroit rire, au lieu de nous faire pleurer.

Si notre langue eſt muſicale, ce n'eſt donc point parce que toutes les langues ſont indifférentes à la Muſique, mais parce qu'elle a réellement de la mélodie & du nombre, & que ſes inflexions natureles ſont aſſez ſenſibles pour ſervir de modele aux inflexions du *Chant*.

L'homme de Lettres dont nous parlons a donc pu donner dans un excès; mais un homme de Lettres, non moins éclairé, a donné dans l'excès contraire. „ Je vous félicite, nous dit-il dans un „ *Traité du Mélo-drame*, d'avoir abandoné vos „ vieilles pſalmodies, pour vous faire initier dans „ la bonne Muſique, dont les Pergoleſe, les Ga- „ luppi vous ont facilité l'accès; mais je ne puis „ m'empêcher de vous plaindre d'avoir pouſſé „ l'enthouſiaſme juſqu'à prendre vos maîtres pour „ modeles. Oui, ſans doute, la Muſique italiene „ eſt belle & touchante; elle connoît ſeule toute „ la puiſſance de l'harmonie & de la mélodie; ſa „ marche, ſes moyens, ſes formes habitueles ſont „ très-propres à lui donner tout le charme dont „ elle eſt ſuſceptible; ſimple & préciſe dans le „ récit ordinaire, hardie & pittoreſque dans le „ récit obligé, mélodieuſe, périodique, caden- „ cée, *une* enfin dans l'*air*, elle nous offre des „ procédés méthodiques & fondés ſur ſa propre „ nature: mais tout cela, qu'eſt-ce en derniere „ analyſe? De la Muſique, un concert. Que ſi „ vous tranſportez ſur un théâtre toutes ces for- „ mules nouveles; ſi vous voulez les employer „ pour faire mieux qu'un Drame ordinaire, pour „ exagérer dans votre âme toutes les impreſſions „ que la ſcêne, que la déclamation ſimple ont „ coutume de lui faire éprouver, vous verrez que „ votre art ſera contradictoire à votre objet, & „ vos moyens à votre fin „.

Voici donc quel eſt ſon ſyſtême. „ Il y a deux „ ſortes de Muſiques, une Muſique ſimple, & une „ Muſique compoſée; une Muſique qui chante, „ & une Muſique qui peint, ou, ſi l'on veut, „ une Muſique de concert & une Muſique de „ théâtre. Pour la Muſique de concert, choiſiſſez „ de beaux motifs, ſuivez bien vos *Chants*, phra- „ ſez-les exactement, & rendez-les périodiques; „ rien ne ſera meilleur. Mais pour la Muſique „ de théâtre, n'ayons égard qu'aux paroles & „ contentons-nous d'en renforcer l'expreſſion par „ toutes les puiſſances de notre art. Ici j'oublie „ tous les principes analogiques auxquels j'a- „ voue que la Muſique eſt redevable de ſes „ plus grands effets. Je ne m'embaraſſe plus des „ formes du récit, ni de celles que vous donnez „ à l'air; je néglige enfin toute idée de rhythme „ & de proportion; je ne veux qu'exprimer „ chaque penſée, que rendre avec exactitude tout „ ce que je voudrai peindre; je quiterai mes mo- „ tifs, je les multiplierai, je les tronquerai, je „ mêlerai l'air & le récit, changerai les rhythmes, „ je multiplierai les phraſes; mais je ſaurai bien „ vous en dédomager „.

Et nous dédomagerez-vous de la vérité ſimple, énergique, & inimitable d'une déclamation naturele? Noterez-vous les accens de la voix de Mérope, les ſanglots, les cris déchirans de la voix d'une Dumeſnil? Avec des tons & des demi-tons, donnerez-vous à la parole les nuances ſi préciſeuſes de ſon expreſſion pathétique? Dédomagerez-vous la Tragédie de l'eſpece de mutilation à laquelle elle eſt condamnée, pour épargner à la Muſique les gradations, les dévelopemens dont celle-ci eſt ennemie? Nous dédomagerez-vous des penſées aprofondies que le poëte s'eſt interdites; par la raiſon que leur caractere tranquille & grave, de majeſté, de force, & d'élévation, ſans aucun mouvement rapide & varié, n'étoit pas favorable au *Chant*? Où ſera la compenſation de toutes les beautés qu'on aura ſacrifiées à la Muſique? Une déclamation rompue, où le rhythme & la période ſeront tronqués à chaque inſtant; une déclamation entre-mêlée de traits de *Chant* briſés, mutilés, avortés; une déclamation qui n'aura ni la vérité de la nature, ni aucun des agrémens de l'Art, vaut-elle bien ces ſacrifices?

L'expreſſion en ſera pathétique dans les momens de force; mais dans les intervalles où la chaleur de la paſſion vous abandonera, quelle monotonie & quelle inſipide langueur! Et dans les momens même les plus paſſionés, oubliez-vous que la vérité dont vous voulez être l'eſclave, vous interdit encore plus l'harmonie que la mélodie, & que l'accompagnement eſt une licence plus hardie & moins vrai-ſemblable que le tour ſymmétrique des *Chants* phraſés & arondis?

Mais cédons la parole à l'auteur de l'*Eſſai ſur l'union de la Poëſie & de la Muſique*. „ S'il eſt, dit-il, en répondant au ſévere auteur du *Mélodrame*; „ s'il eſt de l'eſſence de la Muſique d'être „ mélodieuſe; ſi les formes de cette Muſique de „ concert m'arrache des larmes, me ravir, me „ tranſporte, m'enchante, en exprimant des paſ- „ ſions dans la maniere qui lui eſt propre, c'eſt-à- „ dire, ſans que l'expreſſion nuiſe au *Chant*, ſans „ que la Muſique ceſſe d'être de la Muſique; „ pourquoi l'interdire au Théâtre? Eſt-ce pour „ avoir une déclamation plus vraie, que vous „ renoncez aux agrémens du *Chant*? Si c'eſt là „ votre objet, vous êtes averti que la Co- „ médie françoiſe eſt très-bien placée aux Tu- „ ileries; qu'on y joue tous les jours les pieces „ des trois grands tragiques; & que c'eſt là qu'il „ faut aller, plutôt qu'à l'Opéra, pour être „ fortement ému „.

Depuis quelque temps on a beaucoup raiſoné ſur la nature du *Chant*. Les uns ont dit que la Muſique

Musique étoit *un art indisciplinable* : qu'elle n'imitoit que *par complaisance* ; qu'*une expression suivie & soutenue n'étoit pas compatible avec ses formes passageres & fugitives* ; que dans l'air le plus expressif, il y avoit *nécessairement des passages contradictoires avec l'expression dominante* ; & ils en ont donné pour exemple le premier verset du *Stabat* de Pergolese. Les autres ont répondu, qu'il étoit difficile, & non pas impossible, de concilier avec l'expression l'unité du dessein dans un *Chant* régulier; que c'étoit là le problême de l'Art, résolu cent fois par le génie ; & que ce premier verset du *Stabat*, où l'on ne trouvoit des disparates que parce qu'on l'exécutoit mal, étoit, d'un bout à l'autre, l'expression la plus sublime d'une douleur profonde, mêlée de plaintes & de sanglots. Le parti opposé au *Chant* suivi, à la période musicale, a prétendu que les airs Italiens les plus pathétiques, & dans lesquels le dessein du *Chant* étoit le mieux rempli, n'étoient rien que *des madrigaux*. L'autre parti en a appelé aux *Chants* de madame Todi, au ravissement que nous causoient les airs pathétiques & mélodieux qu'elle exécutoit dans nos concerts; ils ont demandé si la scène de l'*Alexandre dans l'Inde*, *Dunque Mori*, que le Public ne s'est jamais lassé d'entendre & d'applaudir avec transport, étoit terminée par un madrigal ; & si cet air, *Se il ciel mi divide*, manquoit ou d'unité dans le dessein, ou d'analogie dans l'expression ? Ils ont demandé si l'air de l'*Olimpiade*, *Se cerca, se dice* ; si l'air du *Démophonte*, *Misero pargoletto*, étoient des madrigaux en paroles ? & si jamais aucun compositeur en avoit fait des madrigaux en Musique ? On a répondu que tous ces airs-là, & mille autres, n'étoient que de la Musique de pupitre. On a répliqué qu'ils avoient commencé par avoir au Théâtre les succès les plus éclatans. On a dit à cela que ce qui avoit paru le sublime de l'expression sur les théâtres d'Italie, & sur tous les théâtres de l'Europe, n'étoit pas digne de la scène françoise ; qu'un chant dévelopé ralentiroit trop l'action, & que *pour courir après elle*, il falloit qu'il s'interrompît. A quoi l'on a répondu encore, que, si le *Chant* devoit s'interrompre, ce n'étoit pas la peine qu'il commençât ; qu'un dessein avorté ne faisoit que tromper l'oreille ; que, lorsque l'action devoit courir, elle n'avoit besoin que d'une déclamation courante ; mais que l'intérêt de l'action demandoit bien souvent que l'âme, affectée d'un sentiment, s'en occupât, & que la passion se repliât sur elle même; que dans la Tragédie l'action ne couroit pas toujours ; que non seulement elle permettoit, mais qu'elle exigeoit, dans la scène, des dévelopemens qui en faisoient l'éloquence, & que c'étoit par-là surtout que les grands poëtes se distinguoient ; que ces dévelopemens, loin d'affoiblir l'intérêt de la situation, ne le rendoient que plus sensible ; & qu'en retrancher les nuances & les gradations, ce ne seroit pas abréger, ce seroit mutiler la scène; qu'il en étoit de l'expression musicale, comme de l'expression poétique; & qu'un sentiment dévelopé par un beau *Chant*, dans toutes ses nuances & dans toutes ses gradations, en devenoit bien plus touchant; qu'à l'Opéra l'office du poëte étoit d'esquisser le tableau, & que c'étoit au compositeur de remplir le dessein du poëte ; qu'ainsi, le précepte d'Horace, *semper ad eventum festinat*, avoit été mal entendu ; qu'il falloit se hâter sans doute, mais quelquefois *se hâter lentement*, laisser à l'éloquence poétique, dans la Tragédie, & à l'éloquence musicale, dans l'Opéra, le temps d'employer ses moyens, & ne pas regarder comme perdus pour l'intérêt, les quatre ou cinq minutes, où dans l'air, par exemple, *Misere pargoletto*, un pere exprime, par les accents les plus sensibles de la nature, sa tendresse pour son enfant, sa douleur, & son désespoir.

Cette querele n'auroit jamais fini, si l'un des plus habiles compositeurs d'Italie ne fût venu la terminer, de la seule façon dont elle pouvoit l'être. Il a essayé de rendre notre Opéra chantant ; & ses airs, où le *Chant* est aussi dévelopé, aussi arondi, aussi fidele au rhythme & à l'unité du dessein que dans la Musique italienne, ont paru, même aux oreilles françoises, des modeles d'expression. Voilà, je crois, la question décidée ; & les seuls airs d'*Oreste* & de *Pilade* dans l'*Iphigénie en Tauride* de M. *Piccini*, ont mieux résolu la difficulté, que cent brochures, pour & contre, n'auroient jamais pu l'éclaircir.

Vinci est regardé comme l'inventeur de la période musicale, c'est-à-dire, du *Chant* réduit à l'unité de dessein. Dans des vers faits à la louange de ce compositeur célebre, voici la leçon qu'on a feint que *Polymnie* lui avoit donnée, lorsqu'il étoit encore enfant. Je ne cite ces vers que parce qu'ils rendent plus sensible la théorie de l'Art du *Chant*.

Lorsqu'à tes ieux la rose ou l'anémone
S'épanouit; quand les dons de Pomone,
Le doux raisin, la pêche au tein vermeil,
Sont colorés aux rayons du Soleil ;
Tu crois jouir de la simple nature :
Apprends, mon Fils, que la fleur, que le fruit,
Tient sa beauté d'une lente culture ;
Que la Nature a d'abord tout produit
Négligemment, comme le fruit sauvage,
Comme la fleur des champs & des buissons ;
Et que plus riche, & plus belle, & plus sage,
Elle doit tout à l'heureux esclavage
Où la tient l'Art, formé par ses leçons.
Oui, son disciple est devenu son maître :
En l'imitant, il fait la corriger ;
Il suit ses pas, pour la mieux diriger ;
Il rend meilleur tout ce qu'elle fait naître.
Et l'avertit de ne rien négliger.
Si tu veux voir la mélodie éclore,

Du laboureur écoute la chanson:
Elle ressemble au fruit de ce buisson,
A cette fleur pâle, simple, inodore,
Qui fous la faux tombe avec la moisson.
Je l'avois pris inculte à son aurore,
Ce fruit sauvage, & pour moi précieux
Je le cultive; il croît, il se colore:
Je le cultive; il s'embélit encore:
Le voilà mûr; il est délicieux.
Imite-moi. Sous un orme où l'on danse,
Tu vois souvent Philémon & Baucis
Sauter ensemble: un pas lourd, mais précis
Marque le nombre & note la cadence.
Ce mouvement, dans les sons de la voix,
A pour l'oreille un attrait qui l'enchante:
Dans les forêts, le sauvage qui chante,
Fidele au rhythme, en observe les loix.
Tel est le *Chant*, même dès sa naissance:
Et garde-toi, par l'erreur aveuglé,
De lui donner un moment de licence:
Comme un pendule il doit être réglé,
Et la mesure en est l'âme & l'essence.
Ce n'est pas tout: suspendus à propos,
Ses mouvemens sont mêlés de repos.
Ainsi, les sons, liés en période,
Auront leur cercle aussi-bien que les mots,
Et, mon Enfant, laisse dire les sots:
Comme l'esprit, l'oreille a sa méthode.
On te dira qu'un style mutilé,
Dur, raboteux, dissonant, ampoulé,
A la nature est un *Chant* qui ressemble;
N'en crois jamais que l'oreille & l'instinct,
Qui d'un *Chant* pur, analogue, & distinct,
A préféré la rondeur & l'ensemble.
Le grand problême & l'écueil de mon Art,
C'est le motif, c'est ce coup de lumiere,
Ce trait de feu, cette beauté premiere,
Que le génie obtient seul du hazard.
Un long travail peut donner tout le reste:
Par des calculs on aura des acords,
Avec du bruit on remûra... les corps;
Mais la pensée est comme un don céleste.
Je la réserve à mes vrais favoris;
Je te la donne, à toi que je chéris.
Un mal-adroit quelquefois la rencontre;
Mais il la gâte ou la laisse échaper.
L'esprit, le goût, l'habileté, se montre
Dans le talent de la déveloper.
D'un dessein pur l'unité variée,
Un tour facile, élégant, arondi,
Un essor libre & sagement hardi,
Et la Nature avec l'Art mariée;
Voilà le *Chant* par les dieux applaudi.

(*M. Marmontel*.)

* CHANTEUR, CHANTRE, *Synon*.

Chacun de ces deux termes énonce également un homme qui est chargé par état de chanter: mais on ne dit *Chanteur* que pour le chant profane, & l'on dit *Chantre* pour le chant d'Église.

Un *Chanteur* est donc un acteur de l'Opéra qui récite, exécute, joue les rôles, ou qui chante dans les chœurs des tragédies & des balets mis en Musique.

Un *Chantre* est un ecclésiastique, ou un laïc revêtu dans ses fonctions de l'habit ecclésiastique, apointé par un Chapitre pour chanter dans les offices, les récits, les chœurs de Musique, *&c.* & même pour chanter le plain-chant. (*M. Diderot*.)

Chantre se dit encore figurément & poétiquement d'un poëte: ainsi, on dit, le *Chantre* de la Thrace, pour dire Orphée; le *Chantre* Thébain, pour dire Pindare. On apele aussi figurément & poétiquement les rossignols & autres oiseaux, les *Chantres* des bois. (*Diction. de l'Acad.* 1762).

(N.) CHAPELLE, CHAPELLENIE, *Syn*.

Ces deux termes de Jurisprudence canonique sont synonymes dans deux sens différens.

Dans le premier sens, ils expriment l'un & l'autre un édifice sacré avec un autel où l'on dit la Messe. Mais la *Chapelle* est une Église particuliere, qui n'est ni cathédrale, ni collégiale, ni paroissiale, ni conventuele; édifice isolé, entiérement détaché & séparé de toute autre Église: telle est à Paris, rue S. Jaeques, la *Chapelle* de S. Yves; telle est, dans un château ou dans une maison particuliere, la *Chapelle* domestique, autorisée par l'Ordinaire pour la commodité du possesseur. La *Chapellenie* est une partie d'une plus grande Église, ayant son autel propre où l'on dit la Messe: telle est, dans l'Église paroissiale de S. Sulpice de Paris, derriere le chœur, la *Chapellenie* de la Vierge, remarquable par sa décoration en marbre & sur-tout par sa belle coupole.

Cette distinction n'a guere lieu que dans le langage des canonistes; car dans l'usage ordinaire on désigne les deux especes par le nom de *Chapelle*; la *Chapelle* S. Yves, la *Chapelle* de la Vierge, *&c.* Alors les canonistes qui se raprochent du langage commun, donnent à la premiere espece le nom de *Chapelle sub dio*, parce que c'est un édifice isolé; & à la seconde, le nom de *Chapelle sub tecto*, parce qu'elle est renfermée sous le toit d'une plus grande Église dont elle fait partie.

C'est de cet usage vulgaire, que naît entre les deux mots *Chapelle* & *Chapellenie* une nouvele distinction dans leur synonymie, qui porte sur un sens tout diférent.

Dans ce second sens, la *Chapelle* est l'édifice sacré où se trouve un autel sur lequel on dit la Messe, soit *sub dio*, soit *sub tecto*: & la *Chapellenie* est le bénéfice ataché à la *Chapelle*, à la charge de certaines obligations. La plupart des *Chapelles* domestiques sont sans *Chapellenie*. (*M. Beauzée*.)

(N.) CHARADE, s. f. Espece de Logogryphe, qui consiste dans la simple division d'un mot en deux ou plusieurs parties, suivant l'ordre des syllabes, de maniere que chaque partie soit un mot exprimant un sens complet: & l'on propose alors de deviner le mot entier & ses parties, en défi-

nissant successivement chacune des parties & le Tout.

Quelquefois ces définitions sont laconiques & mystérieuses, comme dans les exemples suivans:

Ma premiere se sert de ma seconde pour manger mon tout. C'est *chiendent*, puisqu'un *chien* se sert de ses *dents* pour manger du *chiendent*.

Quatre membres font tout mon bien;
Mon dernier vaut mon Tout, & mon Tout ne vaut rien.

C'est *zéro*, composé de quatre lettres, dont la derniere *o* vaut *zéro* qui est le Tout, & ce Tout ou *zéro* ne vaut rien.

D'autres fois les définitions se font d'une maniere plus dévelopée, mêlée, s'il se peut, de traits historiques, de moralités, de plaisanteries, d'allusions ingénieuses, *&c.*

Les avares cachent mon premier; les femmes cachent mon second; les âmes foibles se cachent & tremblent à l'aspect de mon Tout, qui répand quelquefois la désolation dans les campagnes.

Les avares cachent leur *or*; les femmes cachent leur *âge*: le Tout est donc *orage*.

Chez nos aïeux presque toujours
J'occupois le sommet des plus hautes montagnes,
Et là j'étois d'un grand secours:
Plus souvent aujourd'hui j'abite les campagnes,
Où je figure noblement;
Et j'en fais à coup sûr le plus noble ornement.
Examine mon Tout & fais-en deux parties:
L'un est un animal très-subtil & gourmand,
Réjouissant par ses folies,
De doux maintien, maître en minauderies,
Traître sur-tout; l'autre est un élément.

Le mot total est *château*, qui se divise en *chat* & *eau*.

On ne fait guere usage dans les *Charades* que des mots de deux syllabes masculines, comme *Chiendent*, *Charbon*, *Cordon*, *Château*, &c: ou des mots de trois syllabes, dont la derniere est féminine, comme *Orage*, qui vaut *or-age*; *Préface*, qui vaut *pré-face*; *Potage*, qui vaut *Pot-age* ou *Po-tage*; &c. Mais qu'est-ce qui empêcheroit de couper en deux parties un mot de plusieurs syllabes, comme *Délié* en *dé-lié*, *Avantage* en *avant-age*, *Secrétaire* en *secret-aire*, &c? Pourquoi même ne couperoit-on pas un mot en plus de deux parties? *Tripotage*, par exemple, peut se couper en deux; savoir, *Tri* (jeu) & *Potage*, ou *Tripot* & *Âge*; & en trois, *Tri* (jeu), *Po* (riviere), & *Tage* (riviere), ou bien *Tri-pot-age*. (*M. Beauzée.*)

(N.) CHARGE, FARDEAU, FAIX, *Syn.*

La *Charge* est ce qu'on doit ou ce qu'on peut porter; de là l'expression proverbiale qui dit, que la *Charge* d'un baudet n'est pas celle d'un éléphant. Le *Fardeau* est ce qu'on porte; ainsi, l'on peut dire dans le sens figuré, que c'est risquer sa place que de se décharger totalement du *Fardeau* des afaires sur son subalterne. Le *Faix* joint à l'idée de ce qu'on porte celle d'une certaine impression sur ce qui porte; voilà pourquoi l'on dit plier sous le *Faix*.

On dit de la *Charge*, qu'elle est forte; du *Fardeau*, qu'il est lourd; & du *Faix*, qu'il accâble. (*L'Abbé Girard.*)

Dans l'Encyclopédie (*III*, 197), M. Diderot a joint à ces trois mots, celui de *Poids*. Mais la maniere même dont on en parle pour le distinguer des autres, est une preuve qu'il n'en est pas synonyme. *Charge*, *Fardeau*, & *Faix*, désignent également ce qui est porté; c'est l'idée commune qui les rend également concrets & synonymes. *Poids* est un nom abstrait, synonyme à cet égard de *Gravité* & de *Pesanteur*; & tous trois désignent abstraitement la qualité qui donne aux corps une tendance active vers le centre de la terre. *Voyez* Pesanteur, Poids, Gravité, *Syn.* (*M. Beauzée.*)

(N.) CHARIENTISME, s. m. Ce mot vient du grec, Χαριεντισμὸς, *venustatis affectatio*. R. Χάρις, *venustas*. Le *Charientisme* est une espece d'ironie (*Voyez* Ironie) agréable & délicate, dont le sel ne laisse pas d'être piquant. Exemple:

L'empereur Charles Quint avoit voulu faire croire que le soleil, comme par Josoué, s'étoit arrêté pour lui donner le temps de rendre sa victoire sur les Saxons plus complete à la journée de Muhlberg, en 1547; & ses flateurs avoient osé l'écrire, comme en ayant été témoins. Henri II, roi de France, crut pouvoir, quelques années après, demander au duc d'Albe ce qui en étoit: ,, J'étois, répondit-il, si occupé ce jour-là ,, de ce qui se passoit sur la terre, que je ne ,, pris pas garde à ce qui se passoit dans le ,, ciel ,,.

Cette réponse est un *Charientisme* très-délicat, qui, sous le voile d'une réponse en partie vraie & en partie vrai-semblable, laisse percer finement la pensée du duc d'Albe, sans que l'on puisse toutefois la lui imputer ni lui en faire un crime.

L'auteur de l'*Encyclopédie littéraire* dit que le *Charientisme* est une figure, par laquelle on répond en termes modérés aux expressions d'un homme transporté d'une passion violente.

Dans ce cas, on déguise en effet sa véritable façon de penser, puisqu'il est dans la nature d'opposer la force à la force; on prend un moyen plus délicat pour amener son homme au point où on le veut; c'est donc toujours une ironie délicate, un *Charientisme*.

Vossius (*Partit. orat.* Lib. IV, Cap. X, §. 4.) réunit à peu près ces deux points de vue. *Cha-*

RIENTISMUS *a lepore ac gratia nomen accepit : estque jocus cum amænitate mordax ; vel ut alii malunt, sit cum dura & aspera dictu gratiosis & mollibus verbis mitigantur & molliuntur*. (*M. Beauzée*.)

(N.) CHARME, ENCHANTEMENT, SORT, *Synonymes*.

Le mot de *Charme* emporte dans sa signification, l'idée d'une force qui arrête les effets ordinaires & naturels des causes. Le mot d'*Enchantement* se dit proprement pour ce qui regarde l'illusion des sens. Le mot de *Sort* enferme particuliérement l'idée de quelque chose qui nuit ou qui trouble la raison. Ils marquent tous les trois dans le sens littéral l'effet d'une opération magique, que la Religion condamne, que la Politique suppose, & dont la Philosophie se moque.

Les vieux contes disent qu'il y a un *Charme* pour empêcher l'effet des armes, & rendre invulnérable : on lit dans les anciens romans, que la puissance des *Enchantemens* faisoit subitement changer de mœurs, de conduite & de fortune : le peuple a cru & croit encore qu'on peut, par le moyen d'un *Sort*, altérer le tempérament & la santé, rendre même extravagant & furieux. Mais les gens de bon sens ne voient point d'autre *Charme* dans le monde, que le caprice des passions à l'égard de la raison, dont il suspend souvent les réflexions, & arrête les effets qu'elle devroit naturélement & nécessairement produire : ils ne connoissent pas non plus d'autre *Enchantement*, que la séduction qui naît d'un goût dépravé & d'une imagination déréglée : ils savent aussi que tout ce qu'on attribue à un *Sort* malicieusement jeté, n'est que l'effet, ou d'une mauvaise constitution, ou d'une application physique de certaines choses capables de déranger l'économie de la circulation du sang, & par conséquent propres à nuire à la santé & à bouleverser les fonctions de l'âme. (*L'Abbé Girard*.)

* CHASTETÉ, CONTINENCE, *Synonymes*.

(¶ Deux termes également relatifs à l'usage des plaisirs de la chair ; mais avec des différences bien marquées.

La *Chasteté* est une vertu morale, qui prescrit des regles à l'usage de ces plaisirs : la *Continence* est une autre vertu, qui en interdit absolument l'usage. La *Chasteté* étend ses vues sur tout ce qui peut être relatif à l'objet qu'elle se propose de régler ; pensées, discours, lectures, atitudes, gestes, choix des alimens, des occupations, des sociétés, du genre de vie par raport au tempérament, &c. La *Continence* n'envisage que la privation actuele des plaisirs de la chair.) (*M. Beauzée*.)

Tel est *chaste* qui n'est pas *continent* ; & réciproquement, tel est *continent* qui n'est pas *chaste*. La *Chasteté* est de tous les temps, de tous les âges, & de tous les états : la *Continence* n'est que du célibat.

L'âge rend les vieillards nécessairement *continens* ; il est rare qu'il les rende *chastes*. (*M. Diderot*.)

(N.) CHÂTIER, PUNIR, *Synonymes*.

On *châtie* celui qui a fait une faute, afin de l'empêcher d'y retomber ; on veut le rendre meilleur. On *punit* celui qui a fait un crime, pour le lui faire expier ; on veut qu'il serve d'exemple.

Les peres *châtient* leurs enfans. Les Juges font *punir* les malfaicteurs.

Il faut *châtier* rarement, & *punir* fréquemment.

Le *Châtiment* dit une correction ; mais la *Punition* ne dit précisement qu'une mortification faite à celui que l'on *punit*.

Il est essentiel, pour bien corriger, que le *Châtiment* ne soit ni ne paroisse être l'effet de la mauvaise humeur. La justice demande que la *Punition* soit rigoureuse, lorsque le crime est énormé.

Dieu nous *châtie* en pere pendant le cours de cette vie mortele, pour ne pas nous *punir* en juge pendant une éternité.

Le mot de *Châtier* porte toujours avec lui une idée de subordination, qui marque l'autorité ou la supériorité de celui qui *châtie*, sur celui qui est *châtié*. Mais le mot de *Punir* n'enferme point cette idée dans sa signification. On n'est pas toujours *puni* par ses supérieurs ; on l'est quelquefois par ses égaux, par soi-même, par ses inférieurs, par le seul événement des choses, par le hazard, ou par les suites mêmes de la faute qu'on a commise.

Les parens que la tendresse empêche de *châtier* leurs enfans, sont souvent *punis* de leur fole amitié, par l'ingratitude & le mauvais naturel de ces mêmes enfans.

Il n'est pas d'un bon maître de *châtier* son éleve pour toutes les fautes qu'il fait ; parce que les *Châtimens* trop fréquens contribuent moins à corriger du vice, qu'à dégoûter de la vertu. La conservation de la société étant le motif de la *Punition* des crimes, la justice humaine ne doit punir que ceux qui la dérangent ou qui tendent à sa ruine. (*L'Abbé Girard*.)

(N.) CHÉTIF, MAUVAIS, *Synonymes*.

Le premier de ces mots commence à vieillir ; il n'est plus d'un usage fort fréquent ; il n'est pas néanmoins tout-à-fait suranné, & il trouve encore des places où il figure ; nous pouvons donc le caractériser, sans craindre de rien faire hors de propos. Quant au second mot : il n'est pas pris ici dans toutes ses significations ; il n'est pris que dans celle qui le rend synonyme au premier ; je veux dire, pour marquer uniquement une sorte d'inaptitude à être avantageusement placé, ou mis en usage.

L'inutilité ou le peu de valeur rendent une chose *chétive* : les défauts & la perte de son crédit la rendent *mauvaise*. De là vient qu'on dit dans le style mystique, que nous sommes de *chétives* créatures, pour marquer que nous ne sommes rien à l'égard de Dieu, ou qu'il n'a pas besoin de nos services ; & qu'on appele *mauvais* Chrétien, celui

qui manque de foi, ou qui a perdu par le péché la grâce du Baptême.

Un *chétif* sujet est celui qui, n'étant propre à rien, ne peut rendre aucun service dans la république. Un *mauvais* sujet est celui qui, se laissant aller à un penchant vicieux, ne veut pas travailler au bien.

Qui est *chétif* est méprisable & devient le rebut de tout le monde. Qui est *mauvais*, est condamnable, & s'attire la haine des honêtes gens.

En fait de choses d'usage, comme étofes, linges & semblables, le terme de *Chétif* enchérit sur celui de *Mauvais*. Ce qui est usé, mais qu'on peut encore porter au besoin, est *mauvais*; ce qui ne peut plus servir & ne sauroit être mis honêtement, est *chétif*.

Un *mauvais* habit n'est pas toujours la marque du peu de bien. Il y a quelquefois sous un *chétif* haillon plus d'orgueil que sous l'or & sous la pourpre. (*L'Abbé* GIRARD.)

(N.) CHEVILLE, s. f. Dans un sens figuré, on appele *Cheville*, tout ce qui est mis dans un vers sans nécessité pour le sens, & uniquement pour les besoins de la rime ou de la mésure.

Sabine, dans l'*Horace* de P. Corneille (*Act.* II, *sc.* vj.) répond à Curiace:

Non, non, mon Frere, non, je ne viens en ce lieu,
Que pour vous embrasser & pour vous dire Adieu.

„ Ces trois *non*, dit Voltaire, & *en ce lieu*
„ font un mauvais effet. On sent que le *lieu*
„ est pour la rime; & les *non* redoublés, pour le
„ vers. Ces négligences, si perdonables dans un
„ bel ouvrage, sont remarquées aujourd'hui. Mais
„ ces termes *en ce lieu*, *en ces lieux*, cessent d'être
„ une expression oiseuse, une *Cheville*, quand ils
„ signifient qu'on doit être en ce lieu plutôt
„ qu'ailleurs „.

Dans le *Polyeucte* du même poëte (*Act.* III, *sc.* ij.)

Je ne puis y penser sans frémir à l'instant,
Et crains de faire un crime en vous le racontant.

„ On ne peut remarquer avec trop d'attention,
„ dit encore Voltaire, ces mots inutiles que la
„ rime arrache. *Sans frémir* dit tout; *à l'instant*
„ est ce qu'on appele *Cheville* „.

L'auteur de l'*Encyclopédie littéraire* dit, comme la plupart de ceux qui en ont parlé, qu'une *Cheville* est une épithete inutile, & qu'on n'emploie que pour compléter la mesure d'un vers ou pour la rime, mais qui n'ajoute rien à l'image & à la pensée. L'épithete inutile est sans contre-dit une *Cheville*; mais toute *Cheville* n'est pas une épithete; peut-on en effet donner le nom d'épithete à aucune des trois *Chevilles* qui vienent d'être censurées par Voltaire?

L'Encyclopédiste littéraire veut donner un exemple d'une *Cheville*, employée uniquement pour la rime; & il cite ces vers de Despréaux (*Art. poét.* III. 163.)

Là pour nous enchanter tout est mis en usage;
Tout prend un corps, une âme, un esprit, *un visage*.

Le choix de l'exemple me paroît doublement malheureux. 1°. *Un visage* n'est pas une épithete, puisque ce n'est ni un adjectif ni l'équivalent d'un adjectif: ainsi, ce choix dépose contre la justesse de la définition. 2°. *Un visage* n'est point du tout inutile à la pensée de l'auteur: VISAGE *se prend pour l'air du visage*; PHYSIONOMIE *se prend plus ordinairement pour l'air, les traits du visage*, selon le Dict. de l'Acad. (1762): or une physionomie décidée n'est pas une chose inutile à observer dans l'homme, parce que sa physionomie est assez communément un signe caractéristique de son intérieur; & il en est de même dans un poëme épique: tout doit être caractérisé d'une maniere assortie au but & au plan de l'usage. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CHIFRE, s. m. Il se dit de certains caracteres inconnus, déguisés ou variés, dont on se sert pour écrire des choses secretes, & qui ne peuvent être entendus que par ceux qui en ont la clef. On en a fait un art particulier, qu'on appele *Cryptographie*, *Polygraphie*, ou *Stéganographie*, qui paroît n'avoir été que peu connu des anciens.

Il y a apparence que la dénomination de *Chifre* & le verbe *Déchifrer* qui y répond en ce sens, vienent de ce que ceux qui ont cherché les premiers, du moins parmi nous, à écrire en *Chifres*, se sont servis de ceux de l'Arithmétique; & de ce qu'ils sont ordinairement employés pour cela, étant d'un côté des caracteres très-connus, & de l'autre, étant très-différens des caracteres ordinaires de l'Alphabet. D'ailleurs tous les étymologistes s'acordent assez à tirer le nom *Chifre* de l'hébreu ספר (*Sapher* ou *Saphr*), qui signifie également *nombre*, *annonce*, *récit*, *livre*, *lettre*.

Le Sieur Guillet de la Guilletiere, dans un livre intitulé *Lacédémone anciene & nouvele*, prétend que les anciens Lacédémoniens ont été les inventeurs de l'art d'écrire en *Chifres*. Leurs Scytales furent, selon lui, comme l'ébauche de cet art mystérieux: c'étoient deux rouleaux de bois, d'une longueur & d'une épaisseur égale; les éphores en gardoient un, & l'autre étoit pour le Général d'armée qui marchoit contre l'ennemi. Lorsque ces magistrats lui vouloient envoyer des ordres secrets, ils prenoient une bande de parchemin étroite & longue, qu'ils rouloient exactement autour de la Scytale qu'ils s'étoient réservée; ils écrivoient alors dessus leurs intentions; & ce qu'ils avoient écrit formoit un sens parfait & suivi, tant que la bande de parchemin étoit appliquée sur le rouleau: mais dès qu'on la dévelopoit, l'écriture

étoit tronquée & les mots sans liaison ; & il n'y avoit que leur Général qui pût en trouver la suite & le sens, en ajustant la bande sur la Scytale ou rouleau semblable qu'il avoit.

Ce n'étoit point là l'art d'écrire en *Chifres*, puisque les Lacédémoniens ne cachoient leur secret qu'en déchiquetant, pour ainsi dire, leur écriture sur différentes parties du rouleau : cette maniere apartient néanmoins à la Cryptographie ou Stéganographie, qui est l'art d'écrire en cachant son secret, pour ne le laisser deviner qu'à celui à qui on en confie la clef.

Polybe raconte qu'Énée le tacticien fit, il y a environ deux mille ans, une collection de vingt manieres différentes, qu'il avoit inventées ou dont on s'étoit servi jusqu'alors, pour écrire de façon qu'il n'y eût que celui qui en avoit le secret qui pût y comprendre quelque chose.

Mais persone n'avoit donné des regles de cet art avant Jean Tritheme, abbé de Spanheim, qui mourut au commencement du XVI siecle. Il avoit composé sur ce sujet six livres de la *Polygraphie* (*Voyez* ce mot), & un grand ouvrage de la *Stéganographie* (*Voyez* ce mot), dont les termes techniques & mystérieux firent penser à un nommé Boville, que cet ouvrage ne renfermoit que des mysteres diaboliques ; & c'est sur ce principe que plusieurs auteurs, & entre autres Possevin, ont écrit que la Stéganographie étoit pleine de magie. Prévenu de ces imputations dictées par l'ignorance, l'électeur Palatin, Frédéric II, fit brûler, par une vaine superstition, l'original de cette Stéganographie, qu'il avoit dans sa bibliotheque. Mais plusieurs auteurs célebres & moins crédules, tels que Vigénere & d'autres, ont justifié l'abbé Tritheme. Le plus illustre de ses défenseurs fut un duc de Lunebourg, dont la *Cryptographie* fut imprimée en 1624, *in folio* ; & Naudé dit que ce prince a si bien éclairci toutes les obscurités de Tritheme, & si heureusement mis au jour tous ses prétendus mysteres, qu'il a pleinement satisfait la curiosité d'une infinité de gens qui souhaitoient de savoir ce que c'étoit que cet art prétendu magique.

Caramuel donna aussi, dans le même dessein, une *Stéganographie* en 1635. Le P. Gaspard Schot, jésuite Allemand, & un autre Allemand, nommé Wolfang-Ernest Heidel, ont aussi donné de pareils Traités.

Jean-Baptiste Porta, gentilhomme Napolitain, mort à peu près dans le même temps que Tritheme, a fait un ouvrage *De occultis litterarum notis*, réimprimé à Strasbourg en 1606, avec des augmentations. Il y donne plus de 180 manieres de cacher sa pensée en l'écrivant ; & il en laisse encore une infinité d'autres à deviner, & qu'il est aisé d'inventer sur celles qu'il propose. Ainsi, il a surpassé de beaucoup tout ce qu'avoit fait Tritheme sur ce point, soit par sa diligence & son exactitude, soit par son abondance & sa diversité, soit enfin par sa netteté & par sa méthode.

Le Chancelier Bacon a parlé de cet art dans son ouvrage. *De dignitate & augmentis scientiarum* (Lib. VI, Cap. *j*.). On trouve aussi des exemples de plusieurs manieres de Stéganographie dans les *Récréations mathématiques d'Ozanam*.

On distingue le *Chifre* à simple clef, & le *Chifre* à double clef. Le *Chifre* à simple clef, est celui où l'on se sert toujours d'une même figure pour signifier une même lettre ; ce qui se peut deviner aisément avec quelque application. Le *Chifre* à double clef, est celui où l'on change d'alphabet à chaque mot, ou à chaque ligne, ou à chaque phrase complete, ou de deux en deux mots, de trois en trois mots, &c. en se servant successivement de deux, de trois, ou d'un plus ou moins grand nombre d'alphabets, & recommençant ensuite à se servir des mêmes dans le même ordre ou dans un ordre different : c'est encore un *Chifre* à double clef, quand on emploie dans ce qu'on écrit des mots sans signification.

Mais une autre maniere plus simple & indéchifrable, est de convenir de quelque livre de pareille & même édition ; & trois chifres numéraux font la clef : le premier marque la page du livre, le second en désigne la ligne, & le troisieme indique le mot dont on doit se servir. Cette maniere d'écrire & de lire ne peut être connue que de ceux qui savent certainement quelle est l'édition du livre dont on se sert ; d'autant plus que le même mot se trouvant en diverses pages du livre, il est presque toujours désigné par différens nombres : rarement le même revient-il pour signifier le même mot. Il y a, outre cela, les encres secrets, qui peuvent être aussi variées que les *chifres*. *Voyez* DÉCHIFRER. (*Cet article a été composé de plusieurs répandus dans l'Encyclopédie, & des additions de M.* BEAUZÉE.)

(N.) CHLEUASME, s. m. Nom grec, donné par les anciens rhéteurs à une espece d'Ironie. Χλευασμὸς, *illusio* ; de Χλεύη, *risus*. C'est proprement l'Ironie, par laquelle on paroît se charger de ce qui tombe directement sur l'adversaire ; ou par laquelle au contraire on paroît attribuer à l'adversaire ce qui, au lieu de lui convenir, convient uniquement ou à nous ou à celui pour qui nous parlons.

Nous trouvons dans Virgile (*Én*. X, 90.) un *Chleuasme* de la premiere espece dans ces paroles de Junon contre Vénus :

.... *Quæ causa fuit consurgere in arma*
Europamque Asiamque, & fœdera solvere furto ?
Me duce Dardanius Spartam expugnavit adulter ?
Aut ego tela dedi ? fovive cupidine bella ?

„ Quelle est la cause qui a fait courir aux
„ armes l'Europe & l'Asie, & qui a fait rompre
„ les traités par un rapt ? Est-ce sous ma direc-
„ tion que l'adultere Troyen s'est emparé de Sparte ?
„ Est-ce moi qui lui ai fourni des armes, ou

„ qui ai alumé la guerre par les feux de l'a„ mour „?

Il y a (*ib.* XI, 383.) un *Chleuasme* de la seconde espece dans ce discours de Turnus à Dranceś:

Proinde tona eloquio (solitum tibi), meque timoris
Argue tu, Drance; tot quando stragis acervos
Teucrorum tua dextra dedit, passimque trophæis
Insignis campos.

„ Fais donc toner ta voix, Drancès, selon ta „ coutume, & accuse-moi de lâcheté; toi dont „ la main a massacré tant de monceaux de „ Troyens, & qui couvres de toutes parts nos „ campagnes de trophées honorable „. (*M. Beauzée.*)

CHŒUR, s. m. (*Belles Lettres*), dans la Poésie dramatique, signifie un ou plusieurs *acteurs* qui sont supposés spectateurs de la piece, mais qui témoignent de temps en temps la part qu'ils prenent à l'action par des discours qui y sont liés, sans pourtant en faire une partie essentiele.

M. Dacier observe, après Horace, que la Tragédie n'étoit dans son origine qu'un *Chœur*, qui chantoit des Dithyrambes en l'honeur de Bacchus, sans autres acteurs qui déclamassent. Thespis, pour soulager le *Chœur*, ajouta un acteur qui récitoit les aventures de quelque héros. À ce persouage unique Eschyle en ajouta un second, & diminua les chants pour donner plus d'étendue au dialogue.

On nomma *Épisodes*, ce que nous appelons aujourd'hui *Actes*, & qui se trouvoit renfermé entre les chants du *Chœur*. *Voyez* Épisode & Acte.

Mais quand la Tragédie eut commencé à prendre une meilleure forme, ces récits ou épisodes, qui n'avoient d'abord été imaginés que comme un accessoire pour laisser reposer le *Chœur*, devinrent eux-mêmes la partie principale du Poëme dramatique, dont à son tour le *Chœur* ne fut plus que l'accessoire: mais ces chants qui étoient auparavant pris de sujets différens du récit, y furent ramenés; ce qui contribua beaucoup à l'unité du spectacle.

Le *Chœur* devint même partie intéressée dans l'action, quoique d'une maniere plus éloignée que les persoṅages qui y concouroient: ils rendoient la Tragédie plus réguliere & plus variée; plus réguliere, en ce que chez les anciens le lieu de la scène étoit toujours le devant d'un temple, d'un palais, ou quelque autre endroit public: & l'action se passant entre les premieres persones de l'État, la vrai-semblance exigeoit qu'elle eût beaucoup de témoins, qu'elle intéressât tout un peuple; & ces témoins formoient le *Chœur*. De plus, il n'est pas naturel que des gens intéressés à l'action, & qui en atendent l'issue avec impatience, restent toujours sans rien dire: la raison veut au contraire qu'ils s'entretienent de ce qui vient de se passer, de ce qu'ils ont à craindre ou à espérer, lorsque les principaux persoṅages en cessant d'agir leur en donnent le loisir; & c'est aussi ce qui faisoit la matiere des chants du *Chœur*. Ils contribuoient encore à la variété du spectacle par la Musique & l'harmonie, par les danses, &c. ils en augmentoient la pompe par le nombre des acteurs, la magnificence & la diversité de leurs habits, & l'utilité par les instructions qu'ils donnoient aux spectateurs; usage auquel ils étoient particuliérement destinés, comme le remarque Horace dans son Art poétique.

Le *Chœur*, ainsi incorporé à l'action, parloit quelquefois dans les scènes par la bouche de son chef, qu'on appeloit *Coryphée*: dans les intermedes il donnoit le ton au reste du *Chœur*, qui remplissoit par ses chants tout le temps que les acteurs n'étoient point sur la scène; ce qui augmentoit la vrai-semblance & la continuité de l'action. Outre ces chants qui marquoient la division des actes, les persoṅages du *Chœur* acompagnoient quelquefois les plaintes & les regrets des acteurs sur des accidens funestes arivés dans le cours d'un acte; raport fondé sur l'intérêt qu'un peuple prend ou doit prendre aux malheurs de son prince. Par ce moyen le théâtre ne demeuroit jamais vide, & le *Chœur* n'y pouvoit être regardé comme un persoṅage inutile.

On regarde comme une faute dans quelques pieces d'Euripide, de ce que les chants du *Chœur* sont entiérement détachés de l'action, comme isolés, & ne naissent point du fond du sujet. D'autres poëtes, pour s'épargner la peine de composer des *Chœurs* & de les assortir aux principaux événemens de la piece, se sont contentés d'y insérer des Odes morales qui n'y avoient point de raport; toutes choses contraires au but & à la fonction des *Chœurs*: tels sont ceux qu'on trouve dans les pieces de nos anciens tragiques, Garnier, Jodele, &c. qui par ces tirades de sentences prétendoient imiter les Grecs, sans faire attention que ceux-ci n'avoient pas uniquement imaginé le *Chœur* pour débiter froidement des sentences.

Dans la Tragédie moderne on a supprimé les *Chœurs*, si nous en exceptons l'*Athalie* & l'*Esther* de Racine: les violons y suppléent. M. Dacier blâme ce dernier usage, qui ôte à la Tragédie une partie de son lustre: il trouve ridicule que l'action tragique soit coupée & suspendue par des sonates de musique instrumentale; & que les spectateurs, qui sont supposés émus par la représentation, tombent dans un calme soudain, & fassent diversion avec l'agitation que la piece leur a laissée dans l'âme, pour s'amuser d'une gavote. Il croit que le rétablissement des *Chœurs* seroit nécessaire, non seulement pour l'embélissement & la régularité du spectacle, mais encore parce qu'une de ses plus utiles fonctions chez les anciens étoit de rectifier, par des réflexions qui respiroient la sagesse & la vertu, ce que l'emportement des pas-

sions arrachoit aux acteurs de trop fort ou de moins exact; ce qui seroit assez souvent nécessaire parmi les modernes. (*L'Abbé* Mallet.)

Les principales raisons qu'on apporte pour justifier la suppression des *Chœurs*, sont que bien des choses doivent se dire & se passer en secret, qui forment les scènes les plus belles & les plus touchantes, dont on se prive dès que le lieu de la scène est public, & que rien ne s'y dit qu'en présence de beaucoup de témoins; que ce *Chœur*, qui ne désemparoit pas du théâtre des anciens, seroit quelquefois sur le nôtre un personage fort incommode: & ces raisons sont très-fortes, eu égard à la constitution des tragédies modernes.

M. Dacier observe encore que dans l'ancienne Comédie il y avoit un *Chœur* que l'on nommoit *Grex*; que ce n'étoit d'abord qu'un personage qui parloit dans les entr'actes; qu'on y en ajouta successivement deux, puis trois, & enfin tant, que ces comédies anciennes n'étoient presque qu'un *Chœur* perpétuel qui faisoit aux spectateurs des leçons de vertu. Mais les poëtes ne se continrent pas toujours dans ces bornes; & les personages satyriques qu'ils introduisirent dans les *Chœurs*, occasionerent leur suppression dans la Comédie nouvele. *Voyez* Comédie.

Donner le Chœur, c'étoit, chez les Grecs, acheter la piece d'un poëte, & faire les frais de la représentation. Celui qui faisoit cette dépense s'appeloit à Athènes *Chorege*. On confioit ce soin à l'archonte, & chez les romains aux édiles. *Dissert. de M.* l'Abbé Vatri. *Mém. de l'Acad. des Belles Lettres, tom. VIII. Nous allons transcrire un nouvel article de M. Marmontel sur le même objet.*

Chœur. *Belles Lettres. Poësie dramatique.* Si l'on en croit les admirateurs de l'Antiquité, la Tragédie a fait une perte considérable en renonçant à l'usage du *Chœur*. Mais, 1°. sur le théâtre ancien il étoit souvent déplacé: 2°. lors même qu'il y étoit employé le plus à propos, ses inconvéniens balançoient au moins ses avantages: 3°. quand même il seroit vrai qu'il convenoit au genre de la Tragédie anciene, il n'en seroit pas moins incompatible avec le systême, tout différent, de la Tragédie moderne, & avec la nouvele forme de nos théâtres.

D'abord le *Chœur* étant devenu, d'acteur principal qu'il étoit sur le chariot de Thespis, un personage subalterne, un simple confident de la scène tragique, on se fit une habitude de l'y voir; cette habitude le mit en possession du théâtre: le *Chœur* chantoit, les Grecs vouloient de la musique: le *Chœur* représentoit le peuple, & le peuple aimoit à se voir dans la confidence des Grands: le *Chœur* faisoit décoration, & on l'employoit à remplir le vide d'un théâtre immense.

Rien de plus convenable, de plus touchant, & de plus beau que de voir, dans la Tragédie des *Perses*, les vieillards choisis par Xerxès pour gouverner en son absence, attendre, avec inquiétude, le succès de la bataille de Salamines; environer le courier qui en porte la nouvele; interrompre par des cris le récit de ce grand désastre.

Rien de plus terrible que le *Chœur* des *Euménides* dans la Tragédie de ce nom: on dit que l'éfroi qu'il causa fut tel, que dans l'amphithéâtre les femmes enceintes avorterent. Depuis cet accident, le *Chœur*, qui étoit composé de cinquante personnes, fût réduit à quinze, & puis à douze, moins, à la vérité, pour afoiblir l'impression du spectacle, que pour en diminuer les frais.

Rien de plus naturel & de plus pathétique, que d'entendre, dans la Tragédie d'*Œdipe*, ce roi environé des enfans des Thébains, conduits par le grand prêtre, ouvrir la scène par ces mots: „ Infortunés enfans, tendre race de l'antique Cadmus, quel sujet de tristesse vous rassemble en ces lieux? que veulent dire ces bandeletes, ces branches, ces symboles des supplians? .... Quelle crainte, quelle calamité, quel malheur présent ou futur vous réunit aux pieds des autels? Parlez, me voici prêt à vous secourir: je serois insensible, si je n'étois ému d'un spectacle si touchant „.

Et le prêtre lui répondre: „ Vous voyez, grand Roi, cette troupe inclinée aux pieds de nos autels. Voici des enfans qui se soutienent à peine, des sacrificateurs courbés sous le poids des années, & des jeunes hommes choisis. Pour moi, je suis le grand prêtre du souverain des dieux. Le reste du peuple orné de courones est dispersé dans la place; les uns entourent les temples de Jupiter & de Pallas; les autres sont autour des autels d'Apollon sur le bord du fleuve. La cause d'une si vive douleur ne vous est pas inconnue. Hélas! Thebes, presqu'ensévelie dans un océan de maux, peut à peine lever la tête au dessus des abîmes profonds qui l'environent. Déja la terre a vu périr les moissons naissantes, & les tendres troupeaux. Les enfans expirent dans le sein de leurs meres. Un dieu ennemi, un feu dévorant, une peste cruele ravage la ville & enleve les habitans. Le noir Pluton, enrichi de nos pertes, se rit de nos gémissemens & de nos pleurs. Tournés vers les autels de votre palais, nous vous invoquons, sinon comme un dieu, du moins comme le plus grand des hommes, seul capable de soulager nos maux & d'apaiser la colere du Ciel „.

Quelquefois aussi un dialogue plus pressé du *Chœur* avec le personage en action, étoit naturel & touchant, comme on le voit dans *Philoctete*.

Mais s'il y a dans le théâtre grec quelques exemples de cet heureux emploi du *Chœur*, combien de fois ne l'y voit-on pas inutile, oiseux, importun, & contre toute vrai-semblance? Quelle apparence que Phedre confie sa honte aux femmes de Trézene? De quel secours est à l'innocence d'Hippolyte ce *Chœur* de femmes, ce témoin muet, qui le voyant condamné par son pere, se contente de faire cette froide réflexion? „ Qui des mortels peut-on appeler heureux, quand on voir

„ la

„ la fortune de nos rois sujete à une si triste révolution „ ? Quoi de plus froid encore & de plus à contre-temps, que cette premiere partie du *Chœur* qui suit la scène où Phedre a pris la résolution de mourir.

„ Que ne suis-je sur un rocher élevé, & changé en oiseau ! à la faveur de mes ailes je passerois sur la mer Adriatique, & sur les rives du Pô, où les infortunées sœurs de Phaéton répandent des larmes d'ambre.

„ J'irois aux riches jardins des Hespérides, nymphes dont la douce voix charme les oreilles, dans ces climats où Neptune ne laisse plus le passage libre aux nautoniers : car il a pour terme le ciel soutenu par Atlas. Là coulent toujours du palais de Jupiter les bienheureuses sources de l'ambrosie. Là un terrain toujours fécond en célestes richesses, produit ce qui fait la félicité des dieux „.

Il s'agit bien de passer sur les rives du Pô ou dans le jardin des Hespérides ! Il s'agit de secourir Phedre réduite au désespoir, ou de sauver l'innocent Hippolyte.

En pareil cas notre vieux poëte Hardi faisoit dire au *Chœur*, se parlant à lui-même.

Ô couards ! ô chétifs ! ô lâches que nous sommes !
Indignes de tenir un rang parmi les hommes !
Endurer, Spectateurs, tel opprobre commis !

Les deux grands inconvéniens de l'usage continuel du *Chœur*, dans la Tragédie anciene, étoient, l'un d'exiger nécessairement pour le lieu de la scène un endroit public, comme un temple, un portique, une place, où le peuple fût censé pouvoir accourir ; l'autre, de rendre indispensable, par sa présence, l'unité de lieu & de temps ; & de là une gêne continuele dans le choix des sujets & dans la disposition de la fable, ou une foule d'invraisemblances dans la composition & dans l'exécution. *Voyez* Entr'acte, Unité.

Ce qu'il eût fallu faire du *Chœur*, sur le théâtre ancien, pour l'employer avec avantage, c'eût été de l'introduire toutes les fois qu'il auroit pu contribuer au pathétique ou à la pompe du spectacle, & de s'en délivrer toutes les fois qu'il étoit déplacé, inutile, ou gênant.

Mais si par la nature de l'action théâtrale, qui étoit communément une calamité publique ou du moins quelque événement qui ne pouvoit être caché, une foule de confidens & pouvoient être mis en scène ; si la simplicité de la fable, la pompe du spectacle & la nécessité de remplir un théâtre immense, qui sans cela auroit paru désert, demandoient quelquefois la présence du *Chœur* : il n'en est pas de même dans un genre de Tragédie où ce n'est plus, ni un arrêt de la destinée, ni un oracle, ni la volonté d'un dieu qui conduit l'action théâtrale & qui produit l'événement ; mais le jeu des passions humaines, qui, dans leurs mouvemens intimes & cachés, ont peu de confidens & soufriroient peu de témoins.

Quoiqu'il ne soit pas vrai, comme on l'a dit, que la Tragédie fût un spectacle religieux chez les Grecs ; il est vrai du moins que les opinions religieuses s'y méloient sans cesse, ainsi que les cérémonies du culte : & c'est ce qui rendoit majestueuse pour eux, cette espece de procession du *Chœur*, qui sur trois files se promenoit en cadence, dans l'intervalle des scènes, tournant à gauche, & puis à droite, chantant la strophe & l'antistrophe, puis s'arrêtant & chantant l'épode, le tout pour exprimer, dit on, les mouvemens du ciel & l'immobilité de la terre. Mais certainement rien de semblable ne convient au théâtre de Cinna, de Britannicus, de Zaïre.

Nos premiers poëtes tragiques, en imitant les Grecs, ne manquerent pas d'adopter le *Chœur* ; & jusqu'au temps de Hardi, le *Chœur* étoit chanté. Cet acord des voix étoit connu sur nos premiers théâtres dans ce qu'on appeloit *Mysteres* : le Pere Éternel parloit à trois voix, un dessus, une hautecontre, & une basse, à l'unisson. Hardi se réduisit à faire parler le *Chœur* par l'organe d'un coryphée : dans le Coriolan de ce poëte, le *Chœur* dialogue avec le sénat, & dit de suite jusqu'à quarante vers. Dès-lors il ne fut plus question du *Chœur* en intermede, jusqu'à l'*Athalie* de Racine, piece unique dans son genre & absolument hors de pair.

M. de Voltaire, dans son *Œdipe*, a voulu mettre le *Chœur* en scène : jamais il ne fut mieux placé ; & l'extrême difficulté de l'exécution l'a cependant fait supprimer. Depuis, on s'est borné, comme Hardi, lorsque l'action exige une assemblée, à faire parler un ou deux personages au nom de tous : c'est la seule espece de *Chœur* qu'admet la scène françoise ; & dans les sujets mêmes, soit anciens, soit modernes, dont le spectacle demande le plus de pompe & d'appareil, comme les deux *Iphigénies*, *Mahomet*, & *Sémiramis*, un théâtre où l'action se passe immédiatement sous nos ieux, rend presque impossible le concert & l'acord d'une multitude assemblée qui parleroit en même temps. Il est vrai qu'en le faisant chanter comme les Grecs, la difficulté seroit moindre ; mais le chant du *Chœur* entremêlé avec une déclamation simple, sera toujours pour nos oreilles une disparate & une invraisemblance, qui, dans le genre sérieux & grave, nuiroit trop à l'illusion.

Dans ce qu'on appele chez les Grecs la Comédie anciene, comme ce n'étoit communément qu'une satyre politique, le *Chœur* étoit très-bien placé : il représentoit le peuple, ou une classe de citoyens, tantôt allégoriquement, comme dans les *Oiseaux* & dans les *Guêpes* ; tantôt au naturel, comme dans les *Archarniens*, les *Haranguesses*, les *Chevaliers* ; & le poëte l'employoit ou à faire la satyre de la république, ou à sa propre défense & à son apologie. C'est ainsi que dans les *Achar-*

niens, le *Chœur*, traitant le peuple d'enfant & de dupe, lui reproche son imbécillité à se laisser séduire par des louanges, tandis, qu'Aristophane a seul osé lui dire la vérité en plein théâtre au péril de sa vie. „ Laissez le faire, ajoute le „ *Chœur*, il n'a eu en vue que le bien, & il le „ procurera de toutes ses forces, non par de „ basses adulations & des souplesses artificieuses, „ mais par de salutaires avis „. La Comédie du second & du troisieme âge changea de caractere; & le *Chœur* lui fut interdit. (*M. Marmontel.*)

* Chœur d'*Opéra*. Que vingt persones parlent ensemble, leurs articulations se mêlent, les sons de leurs voix se confondent, & l'on n'entend qu'un bruit confus. Mais dans un chant dont toutes les articulations & les intonations sont prescrites & mesurées, vingt voix d'acord n'en feront qu'une; & de leur concert peuvent résulter de grands effets, soit du côté de l'harmonie, soit du côté de l'expression.

Je vais plus loin. Dans un spectacle où il est reçu que la parole sera chantée, le *Chœur* a sa vrai-semblance comme le récitatif, & cette vrai-semblance est la même que celle du duo, du trio, du quatuor, *&c.* Mais ce que j'ai dit du duo françois, je le dis de même du *Chœur*: en s'éloignant de la nature, il a perdu de ses avantages. *Voyez* Duo.

Il arive souvent dans la réalité qu'un peuple entier pousse le même cri, qu'une foule de monde dit à la fois la même chose; & comme on acorde toujours quelque liberté à l'imitation, le *Chœur*, en imitant ce cri, ce langage unanime d'une multitude assemblée, peut se donner quelque licence; l'art & le goût consistent à pressentir jusqu'où l'extension peut aller. Or c'en est trop, que de faire tenir ensemble à tout un peuple un long discours suivi, & dans les mêmes termes, à moins que ce ne soit un discours appris, comme un hymne; & tel peut-être supposé, par exemple, le *Chœur*, *Brillant soleil!* dans l'acte des Incas; le *Chœur* de Thétis & Pélée, *Ô destin quelle puissance!* le *Chœur* de Jephté, *Le ciel, l'enfer, la terre, & l'onde*, & tout ce qui se chante dans des solemnités.

Il faut donc distinguer, dans l'hypothese théâtrale, le *Chœur* appris, & le *Chœur* impromptu. Le premier peut paroître composé avec art, sans détruire la vrai-semblance; mais dans l'autre l'on ne doit voir que l'unanimité fortuite & momentanée des sentimens dont une multitude est émue à la fois. Plus ces sentimens seront vifs & rapides, plus l'expression en sera simple, naturele, & concise; plus il sera vrai-semblable que tout un peuple ait dit la même chose en même temps.

Cependant une des plus grandes beautés du chant du *Chœur* c'est le dessein: ce dessein demande quelque étendue pour se déveloper, & quelque suite pour se donner de la rondeur & de l'ensemble: le moyen de décrire un cercle harmonieux en imitant des cris, des mots entrecoupés? Voilà sans doute la difficulté, mais aussi le secret de l'art; & ce secret se réduit, du côté du poëte, à dialoguer le *Chœur*, comme j'ai déja dit de former le duo. Que les différentes parties se séparent, & se rejoignent; que tantôt elles se contrarient, & que tantôt elles s'acordent; que deux, trois voix, une voix seule, de temps en temps, se fasse entendre, qu'une partie lui réponde, qu'une autre partie la soutiene, & qu'enfin toutes se ramenent à un sentiment unanime, ou se choquent dans un combat de deux sentimens opposés: voilà le *Chœur* qui devient une scène étendue & dévelopée, & qui, dans son imitation, a toute la vérité de la nature, avec cette seule différence, que d'un tumulte populaire on aura fait un chant & un concert harmonieux.

(¶ Un vrai modele dans ce genre, c'est le *Chœur* de l'Opéra d'Atys, à la descente de *Cibele: Venez reine des dieux, venez*. C'est de M. Piccini que nos jeunes compositeurs doivent apprendre à faire des *Chœurs* mélodieux.)

En critiquant les *Chœurs* de l'Opéra fançois, on a cité ce morceau de Poésie rhythmique que nous a conservé Lampride, où est exprimé le cri de fureur & de joie du peuple romain à la mort de l'empereur Commode; & on a dit: *Que les gens de goût décident* entre ce *Chœur* & les *Chœurs* d'Opéra. Mais on n'a mis en comparaison que deux mauvais *Chœurs* de Quinault; & ces deux exemples ne prouvent pas que nos *Chœurs* soient toujours mauvais. Celui de Lampride, au style près, dont la bassesse est dégoûtante, seroit pathétique sans doute; mais rien n'empêche que dans nos Opéra on n'en compose sur ce modele. Et pourquoi ne pas rapeler ceux de Castor, celui d'Alceste, *Alceste est morte!* celui de Jephté, celui de Coromis, celui des Incas, & nombre d'autres, qui ont leur beauté & qui produisent leur effet? On auroit encore eu de l'avantage à leur opposer celui de Lampride; mais on n'auroit pas eu le plaisir de dire que l'on étoit sublime, & que les autres étoient plats. La vérité simple est que l'action, le dialogue, le pathétique seront toujours très-favorables à la forme du *Chœur*, & que le genre de notre Opéra y donne lieu, toutes les fois que la situation est passionée & qu'elle intéresse une multitude: c'est au poëte à saisir le moment; c'est au musicien à le seconder. (¶ On peut voir dans les Opéra de M. Gluck & dans ceux de M. Piccini, de combien de beaux *Chœurs* ils ont enrichi notre scène. Dans les *Chœurs* dont l'effet résulte de l'harmonie, le compositeur Allemand s'est signalé; le compositeur Italien excelle dans les *Chœurs* où l'expression demande le charme de la mélodie.) *Voyez* Air, Chant, Duo, Lyrique, Récitatif. (*M. Marmontel.*)

(N.) CHOISIR, ÉLIRE, *Syn.* Je ne mets ces deux mots au rang des synonymes, que parce que

notre Dictionaire les a définis l'un par l'autre. *Choisir*, c'est se déterminer, par la comparaison qu'on fait des choses, en faveur de ce qu'on juge être le mieux. *Élire*, c'est nommer à une dignité, à un bénéfice, ou à quelque chose de semblable. Ainsi, le *Choix* est un acte de discernement, qui fixe la volonté à ce qui paroît le meilleur: & l'*Élection* est un concours de suffrages, qui donne à un sujet une place dans l'État ou dans l'Église.

Il peut très-aisément ariver que le *Choix* n'ait nulle part dans l'*Élection*. (*L'Abbé* GIRARD.)

Cela est vrai, sans doute; mais il faut ajouter, que toute *Élection* devroit être faite en conséquence d'un *Choix*; parce que toute place exige des qualités, & qu'il est juste d'*élire* le sujet qui paroît en être le mieux pourvu, ce qui suppose comparaison & *Choix*. Le mot d'*Élire* renferme dans sa signification l'idée du *Choix*, & c'est ce qui le rend en effet synonyme de *Choisir*: ce qui l'en distingue, c'est l'idée accessoire de la destination à une place.

Telle est la différence des termes *Choix* & *Élection*, en tant qu'ils marquent l'action de se déterminer pour un sujet plutôt que pour un autre. Quelquefois ils se raportent au sujet sur qui est tombée la détermination. Ce qui les distingue alors, selon le P. Bouhours (*Rem. nouv.* Tom. I), c'est que l'*Élection* se dit d'ordinaire dans une signification active: l'*Élection* d'un tel, marque celui qui a été *élu*; le *Choix* d'un tel, marque celui qui *choisit*.

L'*Élection* en quelque sorte miraculeuse de S. Ambroise, pour le gouvernement de l'Église de Milan, justifia le *Choix* que le prince en avoit fait pour gouverner la province. (*M. Beauzée.*)

(N.) CHOISIR, FAIRE CHOIX, *Syn.*

Choisir se dit ordinairement des choses dont on veut faire usage. *Faire choix* se dit proprement des persones qu'on veut élever à quelque dignité, charge, ou emploi.

Louis XIV *choisit* Versailles pour le lieu de sa résidence ordinaire; & il *fit choix* du maréchal de Villeroi pour être gouverneur de son petit-fils Lovis XV.

Le mot de *Choisir* marque plus particuliérement la comparaison qu'on fait de tout ce qui se présente, pour connoître ce qui vaut le mieux & le prendre. Le mot *Faire choix* marque plus précisément la simple distinction qu'on fait d'un sujet préférablement aux autres.

Les princes ne *choisissent* pas toujours leurs ministres; on n'a pas *fait choix* en tous temps d'un Colbert pour les finances, ni d'un Louvois pour la guerre. (*L'Abbé* GIRARD.)

(N.) CHOISIR, PRÉFÉRER. *Syn.*

On ne *choisit* pas toujours ce qu'on *préfere*; mais on *préfere* toujours ce qu'on *choisit*.

Choisir, c'est se déterminer en faveur de la chose, par le mérite qu'elle a ou par l'estime qu'on en fait. *Préférer*, c'est se déterminer en sa faveur, par quelque motif que ce soit; mérite, affection, complaisance, ou politique, n'importe.

L'esprit fait le *Choix*; le cœur donne la *Préférence*. C'est par cette raison qu'on *choisit* ordinairement ce que l'on connoît, & qu'on *préfere* ce qu'on aime.

La sagesse nous défend quelquefois de *choisir* ce qui paroît le plus brillant à nos ieux; & souvent la justice ne nous permet pas de *préférer* nos amis à d'autres.

Lorsqu'il est question de *choisir* un état de vie, je ne crois pas qu'on fasse mal de *préférer* celui où l'inclination porte; c'est le moyen de réussir plus facilement, & de trouver sa satisfaction dans son devoir.

On *choisit* l'étofe, on *préfere* le marchand.

Le *Choix* est bon ou mauvais, selon le goût & la connoissance qu'on a des choses. La *Préférence* est juste ou injuste, selon qu'elle est dictée par la raison ou qu'elle est inspirée par la passion.

Les *Préférences* de pure faveur sont quelquefois permises aux princes, dans la distribution des grâces; mais ils ne doivent jamais agir que par *Choix*, dans la distribution des charges & des emplois publics.

L'amour *préfere* & ne *choisit* point: par conséquent il n'y a ni applaudissemens à donner ni reproches à faire aux amans, sur le bon ou le mauvais *Choix*; le mérite ne doit pas non plus se flater d'y obtenir la *Préférence* ni se piquer de ce qu'on la lui refuse: cette passion, uniquement produite & guidée par un goût sensitif, est toute pour le plaisir & rien pour l'honeur. (*L'Abbé* GIRARD.)

(N.) CHORAÏQUE, adj. On spécifie ainsi une espece particuliere de vers, où le pied appelé *Chorée* occupe des places marquées. Il y a deux sortes de vers *choraïques*: les premiers ont trois pieds; & les autres, trois pieds & demi.

I. Les vers *choraïques* de trois pieds sont composés d'un dactyle & de deux chorées;

| *Sanguine* | *vipe-* | *rino.* |

II. Les vers *choraïques* de trois pieds & demi sont de deux especes; le *choraïque* exact, & le *choraïque* libre.

Le *choraïque* exact contient trois chorées & une syllabe de plus;

| *Trudi-* | *tur di-* | *es di-* | *e.* |

Le *choraïque* libre contient un chorée, un spondée, un dactyle, & une syllabe de plus;

| *Cur ti-* | *met fla-* | *vum Tibe-* | *rim.* |

On donne aussi le nom de *Trochaïques* aux vers *choraïques*, parce que le *Chorée* se nomme aussi *Trochée*. (*M. Beauzée.*)

(N.) CHORÉE, s. m. Pied de la Poésie greque & latine, composé d'une longue & d'une breve; comme *arma*, *mense*, *hostis*, *clamor*, *audet*.

On le nomme ainsi, ou du grec Χορεία, ou du latin *Chorea* (danse); parce qu'on en faisoit grand usage dans les chansons de danse. Cicéron, Quintilien, Térencien, le nomment *Chorée*; cependant on lui donne plus communément le nom de *Trochée*. *Voyez* ce mot. (*M. Beauzée.*)

(N.) CHORIAMBE, s. m. Pied composé, connu dans la Prosodie greque & latine: il renferme deux syllabes breves entre deux longues; comme *historias*, *pontifices*, *accipiant*, *auspicium*.

Son nom vient de ce qu'il équivaut à un Chorée, composé d'une longue & d'une breve, & à un jambe, composé d'une breve & d'une longue: *histo-rias*, *ponti-fices*, *acci-piant*, *auspi-cium*. (*M. Beauzée.*)

(N.) CHRIE, s. f. (*Belles Lettres.*) Sorte d'amplification que les rhéteurs donnent à faire à leurs disciples, & qui consiste à commenter un mot sentencieux ou un fait mémorable. La forme qu'ils ont prescrite à cette espece d'acroitiche est le chef-d'œuvre de la pédanterie.

Quoi de plus pédantesque en effet que d'apprendre aux enfans à s'appesantir sur un mot ou sur un trait de caractere, dont la vivacité rapide fait souvent la grâce & la force? Quoi de plus contraire au bon goût, au bon sens, au bon emploi d'un temps précieux, que d'assujétir l'imagination & la pensée, dans une jeune tête, à une marche laborieuse & contrainte, qui à chaque pas contrarie tous leurs mouvemens naturels?

Qu'on s'imagine qu'un enfant, à qui l'on propose pour sujet d'une *Chrie verbale* ce vers d'Horace,

Orandum est ut sit mens sana in corpore sano;

ou pour sujet d'une *Chrie active*, le geste de Tarquin, coupant les têtes des pavots; ou pour sujet d'une *Chrie mixte*, l'action de Diogene dans l'atitude d'un suppliant, tendant la main, dans la place publique, à une statue de marbre, & sa réponse à ceux qui, le trouvant dans cette atitude, lui demandent ce qu'il fait là: *Je m'exerce à endurer des refus*, qu'on s'imagine, dis-je, qu'un malheureux enfant est condamné par *Aphtonius* à diviser le sujet qu'on lui donne, en huit parties, c'est-à-dire, en huit sortes de torture pour son esprit.

Ces parties sont, 1°. le *Préambule*, *a Laudativo*; lequel préambule doit contenir l'éloge de l'action ou de la sentence, & de celui qui en est l'auteur. Mais c'est Tarquin qui conseille à son fils de faire trancher la tête à tous les notables de son village de *Gabies*; n'importe, il faut louer Tarquin & la belle leçon qu'il donne.

2°. La *Paraphrase*. Mais la pensée est claire & simple, & d'une vérité évidente, comme celle-ci:

Multa senem circumveniunt incommoda.

N'importe, il la faut expliquer & l'amplifier *a Paraphrastico*.

3°. La *Cause*. Mais la cause est souvent la nature même du cœur humain, comme dans cette vérité: *ira furor brevis est*; & cela passe l'intelligence & d'un enfant & d'un philosophe. N'importe il faut que l'enfant argumente *a Causa*, dût il ne savoir ce qu'il dit.

4°. Le *Contraire*. Mais quel tourment pour un enfant de chercher le contraire d'une maxime vague, comme de celle-ci: *Fronti nulla fides*. N'importe, il faut qu'il se câsse la tête pour prouver *a Contrario*.

5°. Le *Semblable*. Mais quelle est la similitude de cette pensée de Térence, *Crescit in adversis virtus?* On y a trouvé, pour emblême, la flamme d'une torche esposée au vent; on peut aussi y employer l'image du chêne, qui sur le sommet d'une montagne s'éleve & s'affermit au milieu des tempêtes: mais cela sera-t-il présent à l'imagination d'un enfant? N'importe, il faut qu'il prouve *a Simili*, quoiqu'il soit vrai, en général, que les images ne prouvent rien.

6°. L'*Exemple*. Mais quels exemples peut citer un enfant dont la tête est vide, qui ne sait que très-peu de chose des temps anciens, & rien des temps modernes? Il faut pourtant qu'il bate la campagne, & qu'il raisone *ab Exemplo*.

7°. Le *Témoignage*, c'est à dire, l'autorité des auteurs graves, que l'écolier n'a jamais lus ou qu'il a lus sans réflexion, & qu'il n'a certainement pas assez présens pour en faire usage à propos.

8°. Quoiqu'assez souvent il n'y ait pas lieu à l'*Épilogue*, on l'oblige à épiloguer, & cela s'appele conclure *a brevi Epilogo*.

Il est bien vrai que le régent indique à l'écolier & les passages & les exemples; qu'il lui suggere aussi les causes, les ressemblances, les contrastes, ou plutôt qu'il lui dicte ce qu'il doit inventer. Mais quelle misérable maniere de former l'esprit des jeunes gens, que de les mener ainsi à la lisiere?

Encore il faut voir ce que c'est que les canevas qu'on leur trace & que les modeles, qu'on leur présente. Qui croiroit que pour confirmer cette vérité éternele:

Breve & irreparabile tempus
Omnibus est vitæ;

qui croiroit que les témoignages cités & acolés par le pere *de Colonia*, sont *Job* & *Phedre* le fabuliste? Qui croiroit que dans la même *Chrie*, les exemples du bon emploi du temps sont les Vierges & les Martyrs? Virgile asurément ne s'atendoit pas à être si bien apuié.

La premiere regle du bon sens, dans l'art d'instruire, est de ne faire faire aux apprentis que ce

qu'ils feront étant maîtres, en commençant par ce qu'il y a de plus simple & de plus facile. Or la *Chrie*, qui n'est d'usage dans aucun genre d'Éloquence, & qu'on ne fera certainement jamais hors du collége, est encore ce que les rhéteurs ont pu imaginer de plus difficile & de plus compliqué. Ainsi, dans tous les points la *Chrie* a été inventée & enseignée en dépit du bon sens.

Il faut espérer qu'à présent, qu'on a délivré la tendre molesse de l'Enfance des entraves du maillot, & les grâces de l'Adolescence de leur prison de baleine, on fera pour l'esprit humain ce qu'on a fait pour le corps; que la pensée, l'imagination, le sentiment, dans la Jeunesse, seront délivrés à leur tour des brassieres du pédantisme, & que la *Chrie*, comme la plus barbare des inventions scholastiques, sera proscrite pour jamais. (*M.* MARMONTEL.)

CHROME, s. m. (*Belles Lettres.*) *en Rhétorique*, signifie *couleur*, *raison spécieuse*, *prétextes*, qu'emploie un orateur, au défaut de motifs solides & fondés. Ce mot est originairement grec; *χρῶμα* signifie à la lettre *couleur*. (*M.* DIDEROT.)

(N.) CHRONOGRAMME, s. m. Composition technique, en vers ou en prose, dont les lettres numérales (celles qui dans la numération romaine représentent des nombres), prises ensemble par addition, marquent une époque ou une date. Ce terme est composé de deux mots grecs; *χρόνος*, *temps*, & *γράμμα*, *lettre*: parce que c'est une piece dont les *lettres* numérales indiquent le *temps*.

Louis XIV naquit le 5 Septembre, 1638, jour auquel se fit la conjonction de l'Aigle & du Cœur du Lion. Claude Gaudart ou Godart, fit à cette occasion, en deux vers hexametres, le *Chronogramme* suivant:

eXorIens DeLphIn, aqVILæ CordIsqVe LeonIs
CongressV, gaLLos spe LætItIaqVe refeCIt.

,, Le Dauphin naissant, l'Aigle & le Cœur du Lion étant en conjonction, a ranimé l'espérance & la joie des François „.

On sait que, dans la numération romaine, I vaut 1, V vaut 5, X vaut 10, L vaut 50, C vaut 100, & D vaut 500. Or il y a, dans ce *Chronogramme*,

huit	I,	qui valent	8.
quatre	V,		20.
une	X,		10.
six	L,		300.
trois	C,		300.
deux	D,		1000.

Le total de tous ces nombres donne l'année 1638. *Difficiles nugæ!* *Voyez* ANAGRAMME. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CHRONOGRAPHIE, s. f. Espece particuliere de Description, (*Voy.* DESCRIPTION) qui caractérise vivement le temps d'un événement, ou par les conjonctures du moment, ou par le concours des circonstances qui s'y réunissent.

1°. Par les conjonctures: c'est ainsi que Télémaque décrit le commencement d'un beau jour: ,, Cependant l'Aurore vint ouvrir au Soleil les portes du ciel, & nous annonça un beau jour: l'Orient étoit tout en feu; & les étoiles, qui avoient été long-temps cachées, reparurent & s'enfuirent à l'arivée de Phébus „.

La Fontaine nous fournira dans le même genre une *Chronographie* gracieuse:

À l'heure de l'affût; soit lorsque la lumiere
Précipite ses traits dans l'humide séjour;
Soit lorsque le Soleil rentre dans sa carriere,
Et que n'étant plus nuit il n'est pas encor jour.

2°. Par les circonstances qui s'y réunissent; & c'est ainsi que Virgile, (*Æn.* IV, 522.) pour rendre plus sensible l'état de tristesse où est plongée Didon, décrit par opposition la tranquillité paisible de la nuit:

Nox erat, & placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras, silvaque & sæva quierant
Æquora: cum medio volvuntur sidera lapsu;
Cum tacet omnis ager; pecudes, pictæque volucres,
Quæque lacus late liquidos, quæque aspera dumis
Rura tenent, somno, positæ sub nocte silenti,
Lenibant curas & corda oblita laborum.
At non infelix animi Phœnissa, nec unquam
Solvitur in somnos, oculisve aut pectore noctem
Accipit: ingeminant curæ, rursusque resurgens
Sævit amor, magnoque irarum fluctuat æstu.

,, Il étoit nuit; les corps accâblés de lassitude goûtoient par-tout un someil paisible, & les forêts & les mers orageuses, tout étoit tranquille: les astres étoient au milieu de leur révolution; toutes les campagnes, dans un profond silence; les troupeaux, les oiseaux dont les plumages paroissent peints, les poissons qui habitent les vastes bassins des eaux, les animaux qui se retirent dans les halliers, tous, plongés dans le someil pendant le calme de la nuit, se remettoient de leurs soucis & oublioient leurs fatigues. Il n'en est pas ainsi de la malheureuse princesse Phéniciene; une insomnie perpétuele prive ses ieux & son cœur du bénéfice de la nuit: ses peines redoublent, son amour réveillé la tourmente, elle est agitée par les convulsions de la fureur „. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CIRCONFLEXE, adj. I. Ce mot est d'usage pour désigner celui des trois accents qui rend la syllabe longue. L'accent *circonflexe*, dans la langue greque, est tourné comme une s couchée ῀; *φῶς*, *lumiere*. Dans nos langues modernes de l'Europe, il approche de la figure d'un V retourné Λ; *trône*, *male*. *Voyez* ACCENT.

II. Dans la Grammaire greque, on distingue

les verbes en trois especes par raport à la Conjugaison, les barytons (*Voyez* ce mot), les *Circonflexes*, & les verbes en μι; & il y a en effet des regles particulieres de conjugaison pour chacune de ces trois especes.

Les verbes *circonflexes* sont ainsi nommés, parce que leur derniere syllabe au présent indéfini de l'indicatif, qui est le theme, étant composée de deux réunies en une, elle est marquée de l'accent *circonflexe*, qui naît de l'aigu & du grave, & qui marque ainsi les deux syllabes élémentaires de cette finale. Ces verbes sont originairement des verbes en ω pur de la sixieme conjugaison des barytons, qui peuvent se conjuguer simplement comme barytons, ou, en contractant les deux dernieres syllabes, suivre les regles particulieres de la conjugaison *circonflexe*.

Mais il n'y a que trois sortes de verbes de la sixieme conjugaison des barytons, qui puissent devenir *circonflexes*; savoir, ceux en ίω, άω, όω: de φιλέω (*amo*), φιλῶ; de τιμάω (*honoro*), τιμῶ; de χρυσόω, (*inauro*), χρυσῶ. De là trois conjugaisons de *circonflexes*, distinguées entr'elles par l'une des trois figuratives ε, α, ο, qui est supprimée dans la contraction.

Cette contraction de la figurative avec la finale n'a & ne peut avoir lieu qu'au présent & au temps qu'on appele imparfait, & que je nomme présent antérieur; parce qu'ailleurs la terminaison cesse d'être pure. Les autres temps où se fait la contraction sont rares; & le reste suit la regle générale des barytons.

Au lieu d'entrer ici dans des détails superflus sur la maniere dont se fait la contraction, je me contenterai de mettre sous les ieux du lecteur la table des trois conjugaisons *circonflexes*, à l'actif, par raport aux deux temps qui s'y prêtent: le mot sera entier dans la conjugaison ordinaire; & dans la *circonflexe*, on ne verra que la partie contractée. Ce tableau indiquera suffisament comment se fait la contraction dans chaque occurrence.

			Indicatif.	*Impératif.*	*Optatif.*	*Subjonctif.*	*Infinit.*	*Participe.*
I.	*Présent.*	S.	φιλ-έω, έεις, έει. ῶ, εῖς, εῖ.	φίλ-εε, εέτω. ει, είτω.	φιλ-έοιμι, έοις, έοι. οῖμι, οῖς, οῖ.	φιλ-έω, έῃς, έῃ. ῶ, ῇς, ῇ.		M. φιλ-έων, έοντος. ῶν, οῦντος.
		D.	φιλ- έετον, έετον. εῖτον, εῖτον.	φιλ-έετον, εέτων. εῖτον, είτων.	φιλ-έοιτον, εοίτην. οῖτον, οίτην.	φιλ-έητον, έητον. ῆτον, ῆτον.	φιλ-έειν. εῖν.	F. φιλ-έουσα, εούσης. οῦσα, ούσης.
		P.	φιλ-έομεν, έετε, έουσι. οῦμεν, εῖτε, οῦσι.	φιλ-έετε, εέτωσαν. εῖτε, είτωσαν.	φιλ-έοιμεν, έοιτε, έοιεν. οῖμεν, οῖτε, οῖεν.	φιλ-έωμεν, έητε, έωσι. ῶμεν, ῆτε, ῶσι.		N. φιλ-έον, έοντος. οῦν, οῦντος.
	Imparfait.	S.	ἐφίλ-εον, εες, εε. ουν, εις, ει.					
		D.	ἐφιλ- έετον, εέτην. εῖτον, είτην.					
		P.	ἐφιλ-έομεν, έετε, εον. οῦμεν, εῖτε, ουν.					
II.	*Présent.*	S.	τιμ-άω, άεις, άει. ῶ, ᾷς, ᾷ.	τίμ-αε, αέτω. α, άτω.	τιμ-άοιμι, άοις, άοι. ῷμι, ῷς, ῷ.	τιμ-άω, άῃς, άῃ. ῶ, ᾷς, ᾷ.		M. τιμ-άων, άοντος. ῶν, ῶντος.
		D.	τιμ- άετον, άετον. ᾶτον, ᾶτον.	τιμ-άετον, αέτων. ᾶτον, άτων.	τιμ- άοιτον, αοίτην. ῷτον, ῴτην.	τιμ- άητον, άητον. ᾶτον, ᾶτον.	τιμ-άειν. ᾷν.	F. τιμ-άουσα, αούσης. ῶσα, ώσης.
		P.	τιμ-άομεν, άετε, άουσι. ῶμεν, ᾶτε, ῶσι.	τιμ-άετε, αέτωσαν. ᾶτε, άτωσαν.	τιμ-άοιμεν, άοιτε, άοιεν. ῷμεν, ῷτε, ῷεν.	τιμ-άωμεν, άητε, άωσι. ῶμεν, ᾶτε, ῶσι.		N. τιμ-άον, άοντος. ῶν, ῶντος.
	Imparfait.	S.	ἐτίμ-αον, αες, αε. ων, ας, α.					
		D.	ἐτιμ- άετον, αέτην. ᾶτον, άτην.					
		P.	ἐτιμ-άομεν, άετε, αον. ῶμεν, ᾶτε, ων.					
III.	*Présent.*	S.	χρυσ-όω, όεις, όει. ῶ, οῖς, οῖ.	χρύσ-οε, οέτω. ου, ούτω.	χρυσ-όοιμι, όοις, όοι. οῖμι, οῖς, οῖ.	χρυσ-όω, όῃς, όῃ. ῶ, οῖς, οῖ.		M. χρυσ-όων, όοντος. ῶν, οῦντος.
		D.	χρυσ- όετον, όετον. οῦτον, οῦτον.	χρυσ-όετον, οέτων. οῦτον, ούτων.	χρυσ- όοιτον, οοίτην. οῖτον, οίτην.	χρυσ- όητον, όητον. ῶτον, ῶτον.	χρυσ-όειν. οῦν.	F. χρυσ-όουσα, οούσης. οῦσα, ούσης.
		P.	χρυσ-όομεν, όετε, όουσι. οῦμεν, οῦτε, οῦσι.	χρυσ-όετε, οέτωσαν. οῦτε, ούτωσαν.	χρυσ-όοιμεν, όοιτε, όοιεν. οῖμεν, οῖτε, οῖεν.	χρυσ-όωμεν, όητε, όωσι. ῶμεν, ῶτε, ῶσι.		N. χρυσ-όον, όοντος. οῦν, οῦντος.
	Imparfait.	S.	ἐχρύσ-οον, οες, οε. ουν, ους, ου.					
		D.	ἐχρυσ- όετον, οέτην. οῦτον, ούτην.					
		P.	ἐχρυσ-όομεν, όετε, οον. οῦμεν, οῦτε, ουν.					

(M. BEAUZÉE.)

CIRCONLOCUTION, s. f. (*Belles Lettres.*) Tour d'expression dont on se sert, ou lorsqu'on n'a pas, pour ainsi dire, sous la main le terme propre à exprimer directement & immédiatement une chose; ou lorsqu'on s'abstient d'employer le terme propre, par respect pour ceux à qui l'on parle, ou pour quelque autre raison. Ce mot est composé du latin *circum loquor*, je parle autour.

En Rhétorique, *Circonlocution* est une figure qu'on emploie pour éviter d'exprimer, en termes directs, des choses dures, ou désagréables, ou peu convenables, qu'on fait entendre en empruntant d'autres termes qui rendent la même idée, mais d'une maniere adoucie & en la palliant.

Cicéron, par exemple, ne pouvant nier que Clodius n'eût été tué par Milon, ou du moins par ses ordres, l'avoue indirectement par cette *Circonlocution*.

„ Les domestiques de Milon n'ayant pu secourir „ leur maître qu'on disoit avoir été tué par Clo- „ dius, ils firent en son absence, & sans sa par- „ ticipation ou son consentement, ce que chacun „ pouroit atendre des siens en pareille occasion „. „ *Voyez* PÉRIPHRASE. (*L'Abbé* MALLET.)

(N.) CIRCONLOCUTION, CIRCUIT, PÉRIPHRASE, *Syn.* Ces trois mots sont synonymes, en ce qu'ils indiquent tous trois des expressions détournées de ce qu'on se propose de dire, & énoncées en plus de paroles que n'en exige l'expression simple.

La *Circonlocution* est une expression verbeuse, employée mal-à-propos au lieu d'une expression plus courte & plus simple, qui pouroit rendre la même idée d'une maniere plus directe & plus précise. *Le conseiller des grâces* pour *le miroir*, *les commodités de la conversation* pour *des fauteuils*, sont des *Circonlocutions* ridiculement précieuses.

Le *Circuit* est un discours mis à la place d'un autre, qu'il avoisine véritablement, auquel il a quelque raport, & dont il peut & a l'intention de faire aviser.

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourai-je, au travers d'une noble poussiere,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carriere?

voilà un *Circuit*, qui, dans la bouche de Phedre, est bien près de signifier, *Je brûle d'amour pour Hyppolyte*.

La *Périphrase* est une figure qui, à l'expression simple d'une idée, en substitue une autre plus étendue, qui dévelope les idées partieles de celle qu'on veut faire entendre, ou parce qu'elles sont plus intéressantes, ou parce qu'elles présentent des images plus agréables.

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchans arrêter les complots:

le premier de ces deux vers est une *Périphrase*, qui signifie immédiatement *Dieu*, mais qui, en montrant un acte particulier de sa puissance, établit par comparaison la preuve de ce qui est dit dans le vers suivant.

La *Circonlocution* & la *Périphrase* tendent directement à leur but, mais par une voie plus longue; le *Circuit* n'y tend qu'indirectement & paroît l'éviter: mais la *Circonlocution* y tend par une voie qu'il falloit éviter; & la *Périphrase*, par une voie qui mérite d'être préférée.

La *Circonlocution* est une abondance inutile, déplacée, embarassée, ridicule: le *Circuit* est un détour prémédité, avantageux, & presque toujours délicat: la *Périphrase* est un dévelopement nécessaire, convenable, lumineux.

La *Circonlocution*, par un étalage frivole de paroles superflues, manque l'effet qu'elle vouloit & devoit produire: le *Circuit*, en fixant l'attention sur une idée un peu différente de celle dont il s'agit, afoiblit l'effet qu'elle craignoit, mais qu'elle avoit intention de produire: la *Périphrase*, en montrant d'une maniere marquée les idées accessoires qu'il est avantageux de distinguer, répand dans le discours de l'agrément, de la noblesse, de la chaleur, de l'intérêt. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) CIRCONSPECTION, CONSIDÉRATION, ÉGARDS, MÉNAGEMENS, *Syn.*

Une attention réfléchie & mesurée sur la façon d'agir & de se conduire dans le commerce du Monde par raport aux autres, pour y contribuer à leur satisfaction, plutôt qu'à la siene, est l'idée générale & commune que ces quatre mots présentent d'abord; dont il me paroît que voici les différentes applications. La *Circonspection* a principalement lieu dans le discours conséquemment aux circonstances présentes & accidenteles, pour ne parler qu'à propos & ne rien laisser échaper qui puisse nuire ou déplaire; elle est l'effet d'une prudence qui ne risque rien. La *Considération* naît des relations personeles, & se trouve particuliérement dans la maniere de traiter avec les gens, pour témoigner, dans les différentes occasions qui se présentent, la distinction ou le cas qu'on en fait; elle est une suite de l'estime ou du devoir. Les *Égards* ont plus de raport à l'état ou à la situation des persones, pour ne manquer à rien de ce que la bienséance ou la politesse exige; ils sont les fruits d'une belle éducation. Les *Ménagemens* regardent proprement l'humeur & les inclinations, pour éviter de choquer & de faire de la peine, & pour tirer avantage de la société, soit par le profit soit par le plaisir; la sagesse les met en œuvre.

L'esprit du Monde veut de la *Circonspection*, quand on ne connoît pas ceux devant qui on parle; de la *Considération*, pour la qualité & les gens en place; des *Égards*, envers les persones intéressées à ce dont est question; & des *Ménagemens*, avec celles qui sont d'un commerce difficile ou d'un systême opposé.

Il faut avoir beaucoup de *Circonspection* dans

les conversations qui roulent sur la Religion & sur le Gouvernement; parce que ce sont des matieres sacrées & publiques, sur lesquelles il n'est pas permis aux particuliers de dire tout ce qu'ils pensent, si leurs pensées se trouvent opposées aux loix & aux usages établis; & que d'ailleurs elles sont confiées à des gens à craindre & délicats. Ce n'est pas être avisé pour ses intérêts, que de négliger de donner des marques de *Considération* aux persones dont on a besoin dans ses afaires, ou dont on espere quelque service. L'on ne sauroit avoir trop d'*Égards* pour les dames; ils leur sont dûs; elles les atendent; & ce seroit les piquer que d'y manquer, d'autant qu'elles observent plus les moindres choses que les grandes. Tout ne cadre pas, & rien ne cadre toujours dans les sociétés, sur-tout avec les Grands; les *Ménagemens* sont donc nécessaires pour les maintenir: ceux qui sont les plus capables d'y en apporter, n'y tienent pas quelquefois le haut rang; mais ils en sont toujours les liens les plus forts, quoique souvent les moins aperçus. *Voyez* ÉGARDS, MÉNAGEMENS, ATTENTIONS, CIRCONSPECTION, *Syn.* (*L'Abbé* GIRARD.)

(N.) CIRCONSTANCES, s. f. pl. (*Bel. Lett.*) On appele ainsi un *lieu commun* des plus féconds; les rhéteurs l'expriment par ce vers technique:

Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando.

Ce qui comprend la *persone*, la *chose*, le *lieu*, les *moyens*, les *motifs*, la *maniere*, & le *temps*.

Il n'est point de sujet oratoire dans lequel toutes ou presque toutes ces *Circonstances* ne se rencontrent & sur lequel il ne soit aisé de parler, pour peu qu'on ait médité. La chose est si claire qu'il seroit inutile d'en citer des exemples.

On divise les *Circonstances* en trois classes, par raport au temps; celles qui précedent une action, celles qui l'acompagnent, & celles qui la suivent, soit nécessairement soit vrai-semblablement, selon la nature de la chose en question: & ces trois classes forment autant de lieux communs.

Un assassinat, par exemple, est ordinairement précédé du dessein de le commettre, & des préparatifs pour l'exécuter. Il est acompagné de l'ataque, de la résistance, des cris ou des éforts de la persone assassinée. Il est suivi des remords de l'assassin, dont il est bourelé, &c. C'est par tous ces endroits que Cicéron prouve que Milon n'a point assassiné Clodius de dessein prémédité: 1°. en peignant la tranquillité de Milon avant l'action, & ses préparatifs comme ceux d'un voyage de campagne, d'une promenade: 2°. en représentant l'action comme une querele imprévue de la part de Milon, quoiqu'elle fût méditée de celle de Clodius, & où celui-ci, qui étoit l'agresseur, fut tué par les esclaves de Milon: 3°. par l'exposition de la conduite que tint ce dernier, incontinent après la mort de Clodius, en revenant promptement à Rome & se présentant même avec confiance pour demander le consulat.

Il est bon cependant d'observer que, quand ces *Circonstances* ne précedent, n'acompagnent, ou ne suivent pas nécessairement une chose, il est facile de réfuter les raisonemens qu'en tire l'adversaire. (ANONYME.)

CIRCONSTANCE, CONJONCTURE, *Syn.*

Circonstance est relatif à l'action; *Conjoncture* est relatif au moment. La *Circonstance* est une des particularités de la chose: la *Conjoncture* lui est étrangere; elle n'a de commun avec l'action que la contemporaineté.

Les *Conjonctures* seroient, s'il étoit permis de parler ainsi, les *Circonstances* du temps; & les *Circonstances* seroient les *Conjonctures* de la chose.

Celui qui a profondément examiné la chose en elle-même seulement, en connoîtra toutes les *Circonstances*, mais il poura n'en pas connoître toutes les *Conjonctures*: il y a même telle *Conjoncture* qu'il est impossible à un homme de deviner. Réciproquement, tel homme connoîtra parfaitement les *Conjonctures* qui ne connoîtra pas les *Circonstances*. *Voyez* OCCASION, OCCURENCE, CONJONCTURE, CAS, CIRCONSTANCE, *Syn.* (*M.* DIDEROT.)

(N.) CIRCONSTANCIEL, adj. *Gramm.*

On appele *Circonstanciels* dans la construction d'une phrase, les mots qui marquent les circonstances, les modifications différentes qui peuvent plus ou moins influer sur la signification du verbe. Ces mots sont ordinairement des adverbes, des prépositions avec leurs complémens, &c. (*M.* BEAUZÉE.)

CIRCUIT, s. m. *Gram.* se dit dans l'usage ordinaire, par opposition au chemin le plus court d'un lieu à un autre, de toute autre maniere d'y ariver que par la ligne droite. Ce terme a été transporté par métaphore du physique au moral. *Voyez* CIRCONLOCUTION, CIRCUIT, PÉRIPHRASE, *Syn.* (*M.* DIDEROT.)

CITATION, s. f. (*Gram.*) C'est l'usage & l'application que l'on fait en parlant ou en écrivant, d'une pensée ou d'une expression employée ailleurs; le tout pour confirmer son raisonement par une autorité respectable, ou pour répandre plus d'agrément dans son discours ou dans sa composition.

Dans les ouvrages écrits à la main, on souligne les *Citations*, pour les distinguer du corps de l'ouvrage. Dans les livres on les distingue, soit par un autre caractere soit par des guillemets. *Voyez* GUILLEMETS.

Les *Citations* doivent être employées avec jugement; elles indispofent quand elles ne sont qu'ostentation; elles sont blâmables quand elles sont fausses. Il faut mettre le lecteur à portée de les vérifier. En matiere grave, il est à propos de *citer* l'édition du livre dont on s'est servi.

Quelques modernes se sont fait beaucoup d'honeur en *citant* à propos les plus beaux morceaux des anciens,

anciens, & par-là ils ont trouvé l'art d'embélir leurs écrits à peu de frais. Nos prédicateurs *citent* perpétuélement l'Écriture & les Peres, moins cependant qu'on ne faisoit dans les siecles passés. Quoi qu'il en soit, s'il est d'heureuses *Citations*, s'il est des *Citations* exactes; il en est aussi beaucoup d'ennuyeuses, de fausses, & d'altérées, ou par l'ignorance ou par la mauvaise foi des écrivains; souvent aussi par la négligence de ceux qui *citent* de mémoire. La mauvaise foi dans les *Citations* est universélement réprouvée; mais le défaut d'exactitude & d'intelligence n'y est guere moins répréhensible, & peut être même de conséquence suivant l'importance des sujets.

Le *Projicit ampullas* & *sesquipedalia verba* d'Horace, de même que le *Scire tuum nihil est* de Perse, sont *cités* communément dans un sens tout contraire à celui qu'ils ont dans l'auteur. Cette application détournée, qui n'est pas dangereuse en des sujets profanes, peut devenir abusive quand il s'agit des passages de l'Écriture, & il en peut résulter des erreurs considérables. En voici entr'autres un exemple frapant, & qui mérite bien d'être observée.

C'est le *Multi vocati, pauci vero electi* (*Mat. ch. xx.*), passage qu'on nous cite à tous propos comme une preuve décisive du grand nombre des damnés & du petit nombre des élus; mais rien, à mon avis, de plus mal entendu ni de plus mal appliqué. (Π) Le Pere Calmet n'est pas de l'avis de cet auteur. *Voyez* ses Commentaires sur la Bible, *Tom. VII*, sur S. Matthieu chap. xx.) En effet, à quelle occasion Jésus-Christ dit-il, *Beaucoup d'appelés, mais peu d'élus?* C'est particuliérement dans la parabole du pere de famille qui occupe plusieurs ouvriers à sa vigne, où l'on voit que ceux qui n'avoient travaillé que peu d'heures dans la journée, gâgnerent tout autant que ceux qui avoient porté le poids de la chaleur & du jour; ce qui occasiona les murmures de ces derniers, lesquels se plaignirent de ce qu'après avoir beaucoup fatigué, on ne leur donnoit pas plus qu'à ceux qui n'avoient presque rien fait. Sur quoi le pere de famille, s'adressant à l'un d'eux, lui répond: *Mon ami, je ne vous fais point de tort; n'êtes-vous pas convenu avec moi d'un denier pour votre journée? Prenez ce qui vous apartient, & vous-en allez. Pour moi je veux donner à ce dernier autant qu'à vous. Ne m'est-il pas permis de faire des libéralités de mon bien? & faut-il que votre œil soit mauvais, parce que je suis bon? C'est ainsi*, continue le Saveur, *que les derniers seront les premiers, & les premiers les derniers, parce qu'il y en a beaucoup d'appelés, mais peu d'élus.*

J'observe d'abord sur ces propositions du texte, *Sic erunt novissimi primi, & primi novissimi; multi enim sunt vocati, pauci vero electi*; j'observe dis-je, qu'elles son absolument relatives à la parabole; & c'est ce que l'on voit avec une pleine évidence par ces conjections connues *sic, enim*, qui montrent si bien le raport nécessaire de ces propositions avec ce qui précede: elles sont comme le résultat & le sommaire de la parabole; & si elles ont quelque obscurité, c'est dans la parabole même qu'il en faut chercher l'éclaircissement.

Je dis donc que les élus dont il s'agit ici, ce sont les ouvriers que le pere de famille trouva sur le soir sans occupation, & qu'il envoya, & quoique fort tard, à sa vigne: ouvriers fortunés, qui, n'ayant travaillé qu'une heure, furent payés néanmoins pour la journée entiere. Voilà, dis-je, les élus, les favoris, les prédestinés.

Les simples appelés que la parabole nous présente, ce sont tous ces mercenaires que le pere de famille envoya dès le matin à sa vigne, & qui, après avoir porté toute la fatigue du jour, furent payés néanmoins les derniers, & ne reçurent que le salaire convenu, le même en un mot que ceux qui avoient peu travaillé. Ce sont tous ceux-là qui suivant la commune opinion, nous figurent les non élus, les prétendus réprouvés.

Mais que voit-on dans tout cela, qui suppose une réprobation? Le traitement du pere de famille à l'égard des ouvriers mécontens a-t-il quelque chose de cruel ou d'odieux, & trouve-t-on rien de trop dur dans le discours sage & modéré qu'il leur adresse? *Mon ami, je ne vous fais point de tort; je vous donne tout ce que je vous ai promis: je veux faire quelque gratification à un autre, pourquoi le trouvez-vous mauvais?*

On ne voit rien là qui doive nous faire sécher de crainte, rien qui sente les horreurs d'une reprobation anticipée. J'y vois bien de la prédilection pour quelques-uns; mais je n'y aperçois ni injustice ni dureté pour les autres; nul n'éprouve un sort funeste; ceux même qui ne sont qu'appelés sans être élus, doivent être satisfaits du maître qui les emploie, puisqu'il les récompense tous & qu'il les traite avec humanité. *Mon ami*, dit-il, *je ne vous fais point de tort: appelé au travail de ma vigne, vous avez reçu le salaire de vos peines; & quoique vous ne soyez pas du nombre des élus ou des favoris, vous n'avez pourtant pas sujet de vous plaindre.* Paroles raisonables, paroles même affectueuses, qui me donnent de l'espoir, & nullement de l'épouvante.

Je conclus de ces réflexions si simples, que le *Multi vocati, pauci vero electi*, dont il s'agit, est cité mal-à-propos dans un sens sinistre, & qu'on a tort d'en tirer des inductions désespérantes; puisqu'enfin ce passage, bien entendu & déterminé comme il convient par les circonstances de notre parabole inspirera toujours moins d'éfroi que de confiance en la divine bonté, & qu'il indique tout au plus les divers degrés de béatitude que Dieu prépare dans le Ciel à ses serviteurs; *erunt novissimi primi & primi novissimi*. Ibid. (Π) Il est très-bien de raporter ici ce qu'en dit le Pere Calmet pour l'explication de ce passage dans son Commentaire sur S. Matthieu, chap. xx, v. 16. „ C'est, dit-il, la conclusion de cette parable. Il

avoit déja avancé la même chose au Ỷ. 30 du Chapitre précédent, & c'est pour la prouver, qu'il a proposé cette similitude. Les Juifs qui étoient les premiers appelés, qui avoient reçu les promesses, qui étoient le peuple choisi, que Dieu avoit comblé de grâces, à qui il avoit donné sa Loi, & ses Écritures, perdent tous ces priviléges; & de premiers qu'ils étoient, ils deviennent les derniers, par le refus qu'ils font de croire en Jésus-Christ. Les Gentils, qui étoient un peuple abandoné aux plus afreux déréglemens, livrez, à l'idolatrie, assis dans l'ombre de la mort, sont choisis à l'exclusion de la plupart des Juifs, pour composer l'Église Chrétiene. Ainsi se vérifie ce que dit le Sauveur que les derniers deviendront le premiers „.)

Le *Multi vocati*, *pauci vero electi*, se trouve encore une autre fois dans l'Écriture; c'est au *xxij. chap.* de S. Matthieu; mais il n'a rien là de plus sinistre & de plus concluant que ce qu'on a vu ci-dessus. (Π) *Voyez* le Commentaire du Pere Calmet sur la Bible, *Tom. VII*, sur S. Matthieu, chap. XXII.)

J'ai aussi un mot à dire sur le fameux *o altitudo* de S. Paul, & je montrerai sans peine que l'on abuse encore de ce passage dans les applications qu'on en fait: on le *cite* presque toujours en parlant du jugement de Dieu, & il semble que ce soit pour couvrir ce qui paroît trop dur dans le mystere de la prédestination, ou pour calmer les fideles éfrayés des célestes vengeances. Mais ce passage, au sens qu'il est *cité*, loin d'éclairer ou de calmer les esprits, inspire au contraire une frayeur ténébreuse, & nous montre un Dieu plus terrible qu'aimable.

Néanmoins admirez ici le mal-entendu de cette *Citation:* ce passage, si peu satisfaisant de la maniere qu'on le présente, est véritablement dans le texte sacré un sujet d'espérance & de consolation, puisqu'il exprime le ravissement où est l'Apôtre à la vue des trésors de sagesse & de miséricorde que Dieu réserve pour tous les hommes.

Dieu, dit S. Paul aux Romains, a permis que tous fussent envelopés dans l'incrédulité, pour avoir occasion d'exercer sa miséricorde envers tous. *Conclusit enim Deus omnia in incredulitate, ut omnium misereatur*. Sur quoi l'Apôtre s'écrie transporté d'admiration: „ Ô profondeur des trésors „ de la sagesse & de la science de Dieu; que ses „ jugemens sont impénétrables, & ses voies in- „ compréhensibles „! S. Paul par conséquent, loin de nous annoncer ici la rigueur des jugemens de Dieu, nous rapele au contraire les effets ineffables de sa bonté. *O altitudo divitiarum sapientiæ & scientiæ Dei!* Le dogme de la prédestination n'a donc rien d'éfrayant dans ce passage de S. Paul.

Quoi qu'il en soit, certains prédicateurs, abusant de ces expressions & outrant les vérités Évangéliques, n'ont que trop souvent alarmé les consciences, & jeté la terreur, le désespoir, où ils devoient inspirer au contraire les plus tendres sentimens de la reconoissance pour le Dieu des miséricordes. Mais hélas, que ce prétendu zele, que ce zele outré a causé de maux!

Les auditeurs épouvantés, méconnoissant leur créateur & leur pere dans le Dieu foudroyant qu'on leur prêchoit, ont secoué pour la plupart le joug de la foi, & se sont livrés à l'incrédulité; disposition funeste qui sape le fondement des vertus & qui assure le triomphe des vices. (*M. Faiguet*.)

(Π) Il est fort bien d'entendre de quelle maniere s'exprime le Pere Calmet sur ce passage: O altitudo divitiarum! *Ô profondeur des trésors de la sagesse & de la science de Dieu!* „ Que de profondeur, s'écrie-t-il, dans tout ce que je viens de vous dire sur sa réprobation des uns, & la prédestination des autres; sur le choix que Dieu a fait des Gentils, pendant qu'il rejete les Juifs; sur la conversion présente des uns, & sur le délai de celle des autres; sur la chute des Juifs qu'il permet, afin d'en prendre occasion d'appeler les Gentils, sur l'incrédulité des uns & des autres dont il tire sa gloire. Qui expliquera les motifs, de tout cela; qui expliquera la sagesse de cette conduite, & la science qui pénetre tous ces mysteres? Pour moi je n'ose l'entreprendre, je me contente de l'adorer, dans un humble silence. *Les trésors de la sagesse & de la science*, marquent la connoissance parfaite & infinie que Dieu a de tout ce qui arive aux élus & aux réprouvés, & la sagesse avec laquelle il dispose, & gouverne toutes choses; & en particulier, celle qui éclate dans la conduite qu'il tient envers ses élus (*a*): les moyens qu'il emploie pour les conduire à ses fins, les secours qu'il leur prépare, les fins qu'il s'y propose, les obstacles qu'il prévient ou qu'il surmonte; il n'y a aucun esprit humain qui puisse entrer dans la conoissance distincte de tout cela. Ce sera un objet digne de notre application, & de toute notre reconoissance dans l'éternité bienheurese. La prudence & la modestie de Saint Paul dans ces matieres, doivent faire honte à ceux qui par une présomption insupportable, ne velent ni se rendre à l'autorité des Écritures, ni demeurer dans le silence, dans une chose si obstruse & si difficile. Si l'on avoit autant de soin d'assurer sa vocation & son élection par les bonnes œuvres, que l'on en a de disputer sur ces questions, l'Église feroit plus édifiée, & les Théologiens plus tranquilles „.)

(N.) CITER, ALLÉGUER, *Synonymes*.

On *cite* les auteurs; on *allegue* les faits & les raisons. C'est pour nous autoriser & nous apuier, que nous *citons*; mais c'est pour nous maintenir & nous défendre, que nous *alléguons*.

(*a*) *Vide Tolet. Est. Perer.*

J'ai vu comparer les savans qui *citent* beaucoup & définissent peu, à de grôs magasins de marchandises étrangeres; & ceux qui s'atachent plus à bien définir qu'à bien *citer*, à des ouvriers intelligens propres à perfectioner ce qu'ils manient.

Les esprits scholastiques ont toujours des raisons à *alléguer* contre ce qu'il y a de plus clair: il n'y a point à gâgner dans leur commerce; vous ne recevez que de mauvaises *Allégations* pour de bons raisonemens. (*L'Abbé* Girard.)

(N.) CIVILITÉ, POLITESSE, *Synonymes*.

Manieres honêtes d'agir & de converser avec les autres hommes dans la société. C'est, dit M. Duclos, l'expression, ou l'imitation des vertus sociales. C'en est l'expression, si elle est vraie; & l'imitation, si elle est fausse. (*Considérations sur les mœurs*, ch. iij, édit. 1764.)

Être *poli*, dit plus qu'être *civil*. L'homme *poli* est nécessairement *civil*; mais l'homme simplement *civil* n'est pas encore *poli*. Le *Politesse* suppose la *Civilité*, mais elle y ajoute.

La *Civilité* est, par raport aux hommes, ce qu'est le culte public par raport à Dieu; un témoignage extérieur & sensible des sentimens intérieurs & cachés: en cela même elle est précieuse; car affecter des dehors de bienveillance, c'est confesser que la bienveillance devroit être au dedans.

La *Politesse* ajoute à la *Civilité* ce que la dévotion ajoute à l'exercice du culte public; les marques d'une humanité plus affectueuse, plus occupée des autres, plus recherchée.

La *Civilité* est un cérémonial qui a ses regles, mais de convention: elles ne peuvent se deviner; mais elles sont palpables, pour ainsi dire, & l'attention suffit pour les connoître: elles sont différentes, selon les temps, les lieux, les conditions des persones avec qui l'on traite.

La *Politesse*, dit l'abbé Trublet, consiste à ne rien faire, à ne rien dire, qui puisse déplaire aux autres; à faire & à dire tout ce qui peut leur plaire; & cela avec des manieres & une façon de s'exprimer qui aient quelque chose de noble, d'aisé, de fin, de délicat. Ceci suppose une culture plus suivie, & des qualités natureles ou l'art difficile de les feindre: beaucoup de bonté & de douceur dans le caractere; beaucoup de finesse de sentiment & de délicatesse d'esprit, pour discerner promptement ce qui convient par raport aux circonstances où l'on se trouve; beaucoup de souplesse dans l'humeur; une grande facilité d'entrer dans toutes les dispositions, de prendre tous les sentimens qu'exige l'occasion présente, ou du moins de les feindre.

Un homme du peuple, un simple paysan même peuvent être *civils*; il n'y a qu'un homme du monde qui puisse être *poli*.

La *Civilité* n'est point incompatible avec une mauvaise éducation; la *Politesse* au contraire suppose une éducation excellente, au moins à bien des égards.

La *Civilité* trop cérémonieuse est également fatiguante & inutile; l'affectation la rend suspecte de fausseté, & les gens éclairés l'ont totalement banie. La *Politesse* est exempte de cet excès: plus on est *poli*, plus on est aimable; mais il peut aussi ariver, & il n'arive que trop, que cette *Politesse* si aimable n'est que l'art de se passer des vertus sociales qu'elle affecte faussement d'imiter.

„ Les législateurs de la Chine, dit M. de Montesquieu (*Esprit des Loix*, xxi, 16.) voulurent que les hommes se respectassent beaucoup; „ que chacun sentît à tous les instans qu'il devoit „ beaucoup aux autres, qu'il n'y avoit point de „ citoyen qui ne dépendît à quelque égard d'un „ autre citoyen: ils donnerent donc aux regles de „ la *Civilité* la plus grande étendue. Ainsi, chez „ les peuples Chinois, on vit les gens de village „ observer entr'eux des cérémonies, comme les „ gens d'une condition relevée; moyen très-propre „ à inspirer la douceur, à maintenir parmi le „ peuple la paix & le bon ordre, & à ôter tous „ les vices qui vienent d'un esprit dur. En effet, „ s'afranchir des regles de la *Civilité*, n'est-ce „ pas chercher le moyen de mettre ses défauts „ plus à l'aise? La *Civilité* vaut bien mieux à „ cet égard, que la *Politesse*. La *Politesse* flate „ les vices des autres: & la *Civilité* nous empêche „ de mettre les nôtres au jour; c'est une bariere „ que les hommes mettent entr'eux pour s'empêcher de se corrompre „.

Ceci n'est pourtant vrai que de cette *Politesse* trompeuse, si fort recomandée aux gens du monde, & qui n'est, selon la remarque de M. Duclos (*Considérations sur les mœurs*, ch. iij.), qu'un jargon fade, plein d'expressions exagérées aussi vides de sens que de sentimens. „ La vraie *Politesse*, dit M. d'Alembert (*Encyclop.* V, 116) est franche sans apprêt, sans étude, sans morgue, & part du sentiment intérieur de l'égalité naturele; elle est la vertu d'une âme simple, noble, & bien née: elle ne consiste réellement qu'à mettre à leur aise ceux avec qui on se trouve. La *Civilité* est bien diférente; elle est pleine de procédés sans atachement, & d'attention sans estime. Aussi ne faut-il jamais confondre la *Civilité* & la *Politesse*: la premiere est assez commune; la seconde, extrêmement rare: on peut être très-*civil* sans être *poli*, & très- *poli* sans être *civil* „.

„ La véritable *Politesse* des Grands, selon M. „ Duclos (*Considérations sur les mœurs*. ibid.), „ doit être de l'humanité; celle des inférieurs, „ de la reconoissance, si les Grands la méritent; „ celle des égaux, de l'estime & des services mutuels..... Qu'on nous inspire dans l'éducation „ l'humanité & la bienfaisance, nous aurons la „ *Politesse*, ou nous n'en aurons plus besoin: si „ nous n'avons pas celle qui s'annonce par les „ grâces, nous aurons celle qui annonce l'honête „ homme & le citoyen; nous n'aurons pas besoin „ de recourir à la fausseté: au lieu d'être artifi-

„ cieux pour plaire, il faudra être bon; au lieu „ d'être faux pour flater les foiblesses des autres, „ il suffira d'être indulgent : ceux avec qui on „ aura de tels procédés, n'en feront ni enorgueil- „ lis ni corrompus; ils n'en feront que reconois- „ sans, & en deviendront meilleurs „. *Voyez* Honête, Civil, Poli, Gracieux, Affable, *Syn.* (*M. Beauzée.*)

Clarté, s. f. (*Grammaire.*) Au simple, c'est l'action de la lumiere par laquelle l'existence des objets est rendue parfaitement sensible à nos ieux : au figuré, c'est l'effet du choix & de l'emploi des termes, de l'ordre selon lequel on les a disposés, & de tout ce qui rend facile & nette à l'entendement de celui qui écoute ou qui lit, l'apréhension du sens ou de la pensée de celui qui parle ou qui écrit. On dit au simple, la *Clarté du jour*; au figuré, la *Clarté du style*, la *Clarté des idées*. *Voyez* Discours, Idées, Style, Éloquence, Diction, Mots, Construction, Langue, *&c.* (*M. Diderot.*)

Clarté, (*Beaux Arts.*) Nous nommons *distincts* les objets de nos connoissances, dans lesquels nous démêlons *clairement* ce qui constitue leur genre ou leur espece: un bâtiment est pour nous un objet distinct, lorsque nous y apercevons *clairement* les caracteres particuliers d'un temple, ou d'une maison, ou d'une grange. Si le terme substantif *Distinction* étoit plus généralement reçu dans le sens qu'il auroit ici, nous l'emploîrons préférablement à celui de *Clarté* qui lui est réellement subordoné, puisqu'à parler avec précision, la distinction du tout résulte de la *Clarté* des parties: pour éviter l'ambiguité, nous nommerons *Clarté distincte* celle dont nous parlons dans cet article, & qui est opposée à la confusion, laissant le terme simple de *Clarté* pour exprimer l'opposé de l'*Obscurité*.

C'est donc par la *Clarté* distincte d'un objet qu'on reconoît ce qu'il est ou ce qu'il représente; il y entre toujours quelque chose de relatif: si, par exemple, je vois dans un tableau un objet que je reconois être un bâtiment, sans pouvoir dire néanmoins quelle espece de bâtiment c'est; un tel objet sera distinct ou confus, selon la nature du tableau qui doit me présenter, ou simplement un bâtiment quelconque, ou un bâtiment d'une espece determinée.

Remarquons donc en général, que, dans les ouvrages de l'art, chaque objet doit avoir le degré de *Clarté* que sa connexion avec le tout exige, afin qu'il soit reconu avec précision pour ce qu'il doit représenter: les tableaux sont de tous les ouvrages de l'art les plus propres à expliquer notre pensée. Dans un tableau historique, les principaux personages doivent être si distinctement peints, qu'on puisse apercevoir *clairement* tout ce que contribue à les faire reconoître pour ceux qu'ils représentent, & cela dans la situation d'esprit & dans l'atitude que l'action suppose: les personages subalternes, au contraire, seront encore assez *clairement* représentés, quand même on ne poura pas connoître précisément, ni qui ils sont ni ce qu'ils sentent dans le moment de l'action; il peut même suffire au but du peintre qu'on puisse reconoître *clairement* de certains personages, qu'ils survienent à l'action ou qu'ils se retirent, quoique d'ailleurs on ne distingue *clairement* ni ce qu'ils sont ni ce qu'il font.

Quand Homere décrit un combat, il choisit un petit nombre de personages, & ce sont toujours de ses principaux héros qu'il nous fait voir de si près, que nous distinguons *clairement* toutes leurs atitudes & tous leurs mouvemens: il ne nous montre d'autres personages que dans le lointain; il se contente de nous laisser voir qu'ils secondent vaillamment les premiers combatans; enfin, il en place des troisiemes si loin de notre vue, que tout ce que nous pouvons en distinguer, c'est qu'ils assistent au combat, sans voir précisément ce qu'ils y font: chaque personage se trouve ainsi dans le jour où il doit être, pour que la scène entiere fasse un tableau distinct & bien terminé.

L'orateur en use de même; il ne dévelope distinctement que les principaux chefs en sorte que toutes les notions qui doivent y entrer suient *clairement* exposées: les idées accessoires ne reçoivent que le degré de dévelopement & de *Clarté* que leur importance exige; c'est aussi là l'unique moyen de rendre distinct un Tout qui est composé de plusieurs parties differentes; & l'on peut hardiment avancer le paradoxe, que c'est la confusion des parties isolées qui produit la *Clarté* distincte de l'ensemble. Un paysage ne sauroit représenter une véritable contrée, à moins que chaque objet du tableau ne diminue en *Clarté*, à proportion de son éloignement: car c'est cette diminution de *Clarté* distincte qui produit le sentiment des lointains, & il seroit absurde de regarder comme un défaut la confusion d'un objet trop éloigné pour être représenté distinctement; il est assez distinct dans un tel éloignement, s'il est visible.

Ainsi, la *Clarté* de l'ensemble exige nécessairement que les parties principales soient distinguées des accessoires, & que chaque objet particulier soit mis dans un jour proportioné à son importance: de cette maniere, le Tout acquerra la *Clarté* distincte qu'il doit avoir.

Dans les arts de la parole, les ouvrages de quelque étendue, les narrations, les descriptions, les dissertations acquierent cette *Clarté* distincte, par une division exacte des divers objets, par l'ordre dans lequel ils se succedent, & par la tractation détaillée des objets principaux. En particulier, l'art des transitions y peut contribuer, en marquant *clairement* la fin d'un article capital, le commencement du suivant, & l'idée moyene qui les lie: les auteurs François excellent en général dans la *Clarté* de la diction, & peuvent être proposés ici comme les meilleurs modeles. Mais il n'est pas aisé de donner des regles fixes sur la maniere de diviser un sujet & d'en aran-

ger les parties, pour que l'ensemble devienė *clair* & distinct : les maîtres de l'art oratoire ne nous donnent aucune lumiere là-dessus; leurs observations se bornent à l'art d'exprimer *clairement* chaque pensée isolée, & roulent principalement sur l'espece de *Clarté* qui résulte du choix des expressions, ce qui n'est pas l'article le plus difficile. Les recherches générales sur la distribution des pensées & sur la maniere de les disposer, manquent encore totalement à la théorie des arts de la parole; & cependant ces deux points sont peut-être ce qu'il importe le plus à l'orateur, au poëte épique, & au dramatique de savoir bien saisir.

La regle la plus générale & aussi la plus importante qu'on puisse proposer au poëte & à l'orateur, sur ce sujet, c'est de n'entreprendre aucun plan avant de bien connoître tous les matériaux qu'ils veulent employer dans leur ouvrage; qu'à force de méditer leur sujet, il leur soit si familier, qu'ils puissent en saisir l'ensemble d'un coup d'œil. Celui qui aura vu si souvent, & en tant d'occasions différentes, une persone, qu'il poura sans peine s'en rapeler tous les traits, les gestes, les mouvemens, est infiniment plus en état de bien décrire cette persone, qu'il ne l'étoit à la premiere vue: il en est de même de tout autre objet de nos perceptions; le témoin d'un événement, qui se l'est souvent rapelé depuis, qui en a chaque circonstance bien présente à l'esprit, est plus capable qu'aucun autre d'en faire un récit assez *clair*, pour que ceux qui l'entendent aient une idée distincte de cet événement : quand une fois on possede bien son sujet, que tous les matériaux nécessaires sont rassemblés, il ne faut plus à l'artiste qu'un bon discernement, pour faire la distribution & l'ordonance; ce second point étant réglé, il ne lui reste qu'à bien méditer chaque chef principal séparément, & cette opération le conduira au troisieme point requis pour la *Clarté*; savoir, l'exposition distincte des notions capitales.

En général, l'ordonance que les plus grands peintres ont suivie dans leurs meilleurs ouvrages, leur art de distribuer les figures & les grouper, la science d'éclaircir & de faire sortir les prinicipaux groupes; voilà les modeles du poëte & de l'orateur, pour ce qui concerne la *Clarté* qui doit régner dans leurs écrits. (*Cet article est tiré de la Théorie générale des Beaux Arts de M.* SULZER.)

CLARTÉ DU DISCOURS. (*Littérature.*) C'est, comme on vient de le voir, la qualité par laquelle un discours est propre à donner à ceux qui le lisent ou l'entendent, la vraie connoissance de ce que l'auteur vouloit leur faire penser. Tout ce donc qui empêche de bien saisir la pensée précise de l'auteur, est dans son discours un défaut essentiel contre la *Clarté*.

Diverses causes nuisent à la *Clarté* du discours. 1°. Le sujet même, qui souvent est hors de la portée des lecteurs, & qui, pour être bien entendu, suppose, chez ceux à qui on l'adresse, des connoissances préliminaires qui leur manquent absolument. Ainsi, des ouvrages de Philosophie sont obscurs pour ceux qui n'ont pas étudié les principes de cette vaste science; & cependant il n'est souvent pas possible, dans un ouvrage qui n'est pas élémentaire, d'expliquer tout ce qui n'est pas familier à tout le monde. Se plaindre de l'obscurité des discours de cette espece, c'est souvent se plaindre de sa propre ignorance.

2°. L'emploi des termes de l'art, des expressions scientifiques, sont souvent aussi une source d'obscurité, même pour des lecteurs intelligens, qui auroient été très-capables de comprendre le sens de chaque pensée & d'en sentir la vérité, si l'auteur s'étoit servi des termes communs & des expressions ordinaires.

C'est souvent une affectation déplacé chez certains auteurs, que l'usage des termes d'art, & d'expressions scientifiques auxquelles ils pouvoient aisément substituer des termes & des expressions d'usage ordinaire, que chaque lecteur un peu éclairé & qui sait sa langue comprend aisément. Souvent c'est un jeu de la charlatanerie des lettres ou des artistes, que l'emploi de ces termes barbares & étrangers, auxquels répondent parfaitement des mots communs, & auxquels peuvent suppléer des phrases ordinaires.

3°. La trop grande briéveté est souvent un obstacle à la *Clarté*. Quelquefois un auteur familiarisé avec un sujet qu'il étudie depuis long-temps, veut épargner du temps & de la peine, prévenir l'ennui qu'inspirent les détails nécessaires à l'intelligence d'un sujet, à une persone qui les sait trop bien: il suppose que ces détails, ces idées intermédiaires qui lient le principe à la conséquence, sont aussi familiers à ses lecteurs qu'à lui-même; & sur ce prétexte, il se dispense de les donner, & le lecteur qui ne voit pas la liaison des idées ne comprend plus ce qu'il lit. Les hommes profondément savans, sont sujets à être obscurs dans leurs discours par cette raison. Cependant celui qui veut instruire devroit se souvenir que luimême, au commencement, n'est passé d'une idée à une autre éloignée, qu'en saisissant le fil des idées moyenes qui en forment la liaison. Abréger un discours, est ordinairement retrancher ces détails, ces idées moyenes, ces liaisons inutiles aux gens fort intelligens, mais essentiélement nécessaires aux lecteurs ordinaires: en sorte que souvent, abréger c'est diminuer la *Clarté* d'un discours.

4°. Le défaut de méthode est une autre source d'obscurité dans le discours. Ne pas offrir les idées dans leur raport réel, dans leur vraie dépendance, c'est presque toujours jeter de la confusion dans l'esprit, & rendre impossible l'intelligence de ce qu'on dit.

5°. Le défaut de *Clarté* du discours vient souvent du défaut de *Clarté* dans les conceptions,

& de distinction dans les idées de celui qui parle. Il est bien rare que celui qui conçoit bien ce qu'il veut dire, qui comprend bien ce qu'il doit exprimer, qui en a une idée nette, ne l'offre pas de même, quand il en fait le sujet de son discours.

6°. Le défaut du style produit ordinairement un défaut de *Clarté* dans le discours. Des transpositions désavouées par la nature de la langue, des phrases trop longues, des parentheses insérées mal-à-propos ou trop considérables qui interrompent la peinture de la pensée, des termes relatifs trop peu caractérisés ou mal placés, l'ignorance de la propriété des termes, en un mot toute faute contre les regles de la langue, expose le discours au danger d'être obscur.

7°. Le trop grand désir de montrer de l'esprit est si souvent une source d'obscurité, que l'on seroit tenté de dire à tout écrivain qui prend la plume: Oubliez que vous pouvez avoir de l'esprit, pour ne vous souvenir que de la nécessité d'avoir beaucoup de bon sens, & de l'obligation où vous êtes de vous faire bien comprendre. Ce désir de montrer de l'esprit produit l'affectation du style, l'emploi des termes figurés & des expressions recherchées & non naturelles, qui font prendre la pensée d'un auteur dans un tout autre sens que celui qu'il avoit en vue.

La premiere qualité de tout discours, c'est d'être *clair*; la seconde, c'est d'être vrai. (*Anonyme.*)

(N.) CLARTÉ, PERSPICUITÉ, *Synonymes*.

Ce sont deux qualités qui contribuent également à rendre un discours intelligible, mais chacune a son caractere propre.

La *Clarté* tient aux choses mêmes que l'on traite; elle naît de la distinction des idées. La *Perspicuité* dépend de la maniere dont on s'exprime; elle naît des bonnes qualités du style.

Considérez votre objet sous toutes les faces; écartez-en les nuages, l'obscurité; séparez-le de tous les autres objets qui l'environent, qui lui ressemblent, qui lui sont analogues; examinez-en toutes les parties, toutes les relations; considérez-le sans prévention, sans préjugés: alors vous serez en état d'en parler avec *Clarté*.

Ce que l'on conçoit bien, s'énonce *clairement*.
Boileau.

Si vous parlez votre langue dans toute sa pureté, si vous recherchez la propriété des termes, si vous mettez de la néteté dans vos constructions, si vous savez rendre vos tours pittoresques, soyez sûr que votre expression aura cette *Perspicuité* désirable, que Quintilien regarde comme la premiere & la plus importante du discours. *Nobis prima sit virtus* Perspicuitas, *propria verba, rectus ordo; non in longum dilata conclusio; nihil neque desit neque superfluat. Ita, sermo & doctis probabilis & planus imperitis erit*. Inst. Orat. VIII, 2. *Oratio vero, cujus summa virtus est* Perspicuitas, *quam sit vitiosa, si egeat interprete*. Ibid. I. 6.

La *Clarté* est ennemie du phébus & du galimathias; la *Perspicuité* écarte les tours amphibologiques, les expressions louches, les phrases équivoques. (*M. Beauzée.*)

CLASSE, s. f. Ce mot vient du latin *calo*, qui vient du grec καλῶ, & par contraction καλῶ, *appeler*, *convoquer*, *assembler*; ainsi, toutes les acceptions de ce mot renferment l'idée d'une convocation ou assemblée à part: ce mot signifie donc une distinction de persones ou de choses que l'on arange par ordre selon leur nature, ou selon le motif qui donne lieu à cet arangement. Ainsi, on range les êtres physiques en plusieurs *Classes*, les métaux, les minéraux, les végétaux, *&c.* *Voyez* Classe. (*Hist. nat.*) On fait aussi plusieurs *Classes* d'animaux, d'arbres, de simples, herbes, *&c.* par la même analogie.

Classe se dit aussi des différentes salles des colléges dans lesquelles on distribue les écoliers selon leur capacité. Il y a six *Classes* pour les humanités, & dans quelques colléges sept. La premiere en dignité c'est la Rhétorique: or en commençant à compter par la Rhétorique, on descend jusqu'à la Sixieme ou Septieme; & c'est par l'une de celles-ci que l'on commence les études *classiques*. Il y a deux autres *Classes* pour la Philosophie: l'une est appelée *Logique*; & l'autre, *Physique*. Il y a aussi les écoles de Théologie, celles de Droit, & celles de Médecine; mais on ne leur donne pas communément le nom de *Classe*.

Il est vrai, comme on le dit, que Quintilien s'est servi du mot de *Classe* en parlant des écoliers; mais ce n'est pas dans le même sens que nous nous servons aujourd'hui de ce mot. Il paroît, par le passage de Quintilien, que le maître d'une même école divisoit ses écoliers en différentes bandes, selon leur différente capacité, *secundum vires ingenii*. Ce que Quintilien en dit doit plutôt se raporter à ce qu'on appele parmi nous *faire composer & donner des places: ita superiore loco quisque declamabat*; ce qui nous donnoit, dit-il, une grande émulation, *ea nobis ingens palmæ contentio*: & c'étoit une grande gloire d'être le premier de sa division, *ducere vero* Classem *multo pulcherrimum*. Inst. orat. I, 2.

Au reste Quintilien préfere l'éducation publique, faite *comme il l'entend*, à l'éducation domestique ordinaire. Il prétend que communément il y a autant de danger pour les mœurs dans l'une que dans l'autre; mais il ne veut pas que les *Classes* soient trop nombreuses. Il faudroit qu'alors la *Classe* fût divisée, & que chaque division eût un maître particulier: *Numerus obstat, nec eo mitti puerum volo ubi negligatur; sed neque præceptor bonus majore se turba quam ut sustinere eam possit oneraverit...... ita, nunquam erimus in turba. Sed ut fugiendæ sint magnæ scholæ, non*

tamen hoc eo valet ut fugiendæ sint omnino scholæ; aliud est enim vitare eas, aliud eligere. Ibid.

Ce chapitre de Quintilien est rempli d'observations judicieuses: il fait voir que l'éducation domestique a des inconvéniens, mais que l'éducation publique en a aussi. Seroit-il impossible de transporter dans l'une ce qu'il y a d'avantageux dans l'autre? L'éducation domestique est-elle trop solitaire & trop languissante? faites souvent des assemblées, des exercices, des déclamations, &c. *Excitanda mens & attollenda semper est*. Ibid. L'éducation publique éloigne-t-elle trop les enfans de l'usage du monde, de façon que, lorsqu'ils sont hors de leur collége, ils paroissent aussi embarassés que s'ils étoient transportés dans un autre monde; *existiment se in alium terrarum orbem delatos* (Pétrone)? faites-leur voir souvent des persones raisonables; acoutumez-les de bonne heure à voir d'honêtes gens, qu'ils ne soient pas décontenancés en leur présence: *Assuescant jam a tenero non reformidare homines*. Quint. *Ibid.* Faites que votre jeune homme ne soit pas ébloui quand il voit le soleil; & que ce qu'il verra un jour dans le monde, ne lui paroisse pas nouveau: *Caligat in sole, omnia nova offendit*. Ibid. L'éducation publique donne lieu à l'émulation: *Firmiores in Litteris profectus alit emulatio.... & licet ipsa vitium sit ambitio, frequenter tamen causa virtutum est*. Ibid. *Necesse est enim ut sibi nimium tribuat, qui se nemini comparat*. Ibid.

Ce que dit Quintilien, dans ce chapitre second sur la vertu & la probité que l'on doit rechercher dans les maîtres, est conforme à la Morale la plus pure; & ce qu'il ajoute, dans le chapitre suivant, sur les peines & les châtimens dont on punit les écoliers, est bien digne de remarque. Il dit que ce châtiment abat l'esprit: *Refringit animum & abjicit, lucis fugam & tædium dictat. Jam si minor in diligendis præceptorum moribus fuit cura, pudet dicere in qua probra nefandi homines isto cædendi jure abutantur; non morabor in parte hac, nimium est quod intelligitur. Hoc dixisse satis est; in ætatem infirmam & injuriæ obnoxiam nemini debet nimium licere...... unde causas turpium factorum sæpe exstitisse utinam falso jactaretur*. Ibid 2. & 3.

Cette observation de Quintilien ne peut être aujourd'hui d'aucun usage parmi nous.

On ne peut rien ajouter à l'attention que les Principaux des colléges apportent dans le choix des maîtres auxquels ils confient l'instruction des jeunes gens; & les châtimens dont parle Quintilien ne sont presque plus en usage. *Voyez* COLLÉGE. (*M. DU MARSAIS*.)

* CLASSIQUE, adj. (*Gramm.*) Ce mot se dit des auteurs que l'on explique dans les colléges; les mots & les façons de parler de ces auteurs servent de modele aux jeunes gens. On donne particuliérement ce nom aux auteurs qui ont vécu du temps de la république, & ceux qui ont été contemporains ou presque contemporains d'Auguste: tels sont Térence, César, Cornélius-Népos, Cicéron, Salluste, Virgile, Horace, Phedre, Tite-Live, Ovide, Valere-Maxime, Velleius-Paterculus, Quinte-Curce, Juvenal, Martial, & Frontin, auxquels on ajoute Corneille-Tacite, qui vivoit dans le second siecle, aussi-bien que Pline le jeune, Florus, Suétone, & Justin. (*M. DU MARSAIS.*)

Classique se dit aussi des auteurs même modernes qui peuvent être proposés pour modele par la beauté du style. Tout écrivain qui pense solidement & qui sait s'exprimer d'une maniere à plaire aux persones de goût, apartient à cette classe: on ne doit chercher des auteurs *classiques* que chez les nations où la raison est parvenue à un haut degré de culture, où la vie sociale & le commerce des hommes ont porté l'entendement & le bon goût fort au dessus des sens grôssiers: ce n'est que là que les hommes commencent à trouver du plaisir dans des objets intellectuels & dans des sentimens délicats; alors ceux qui sont doués d'un jugement & d'un goût plus exquis, se trouvent encouragés à considérer avec plus d'attention des objets qui ne tienent pas immédiatement aux sens; ils découvrent des raports plus déliés, que le vulgaire n'aperçoit pas: un nouveau champ de plaisir pour la société se présente à leurs regards, & l'infinie variété des objets rend cette source inépuisable: le monde intellectuel, les pensées, les sentimens, forment pour eux une nouvele nature, un autre univers fécond en événemens intéressans, en heureuses combinaisons, en vues riantes, & incomparablement plus riche en plaisirs que la nature grôssiere qui n'agit que sur les sens extérieurs: celui qui a trouvé les avenues de ce monde invisible, porte avec soi tout ce qu'il faut pour une conversation agréable & des récréations honêtes; il dévelope dans le commerce de la vie plusieurs scênes de ce monde-là: il s'attire l'attention, & un goût plus délicat commence à se répandre de tous côtés; on apprend à estimer des choses que jusqu'alors on n'avoit pas même aperçues. On regarde ceux qui ont découvert ces noveles sources de plaisirs honêtes, comme les bienfaicteurs respectables de la société; l'honeur qu'on leur rend redouble leurs éforts; ils font de noveles observations sur le monde moral, & apportent tous leurs soins à communiquer leurs recherches aux autres de la maniere la plus parfaite: le bon ton, la raison, le goût s'introduisent dans les sociétés choisies: les auteurs commencent à paroître, & leurs ouvrages devienent *classiques* pour la postérité, parce qu'ils sont puisés dans la nature même, dans la source inaltérable du beau & du bon.

On est tenté de croire, que l'homme n'a reçu d'un degré déterminé de sagacité, pour pénétrer dans la nature des objets moraux; qu'il ne sauroit aller plus loin; & que, dans chaque nation, les meilleures têtes ont atteint ce degré-là. Nous voyons du moins que les écrits des hommes de génie de tous les siecles & de toutes les nations,

plaisent par-tout où la raison est déja parvenue à peu près à ce dernier degré de culture : ce sont là les vrais auteurs *classiques* pour toutes les nations de la terre.

Mais chez un peuple dont la raison n'est pas encore cultivée au plus haut point, le meilleur auteur qui s'y formera, sera applaudi, plaira, deviendra célebre parmi ses contemporains, & cependant ne sera jamais auteur *classique* : ce droit n'apartient qu'aux meilleurs écrivains de la nation la plus éclairée & la plus polie.

La simple culture de l'entendement, qui ne s'atache qu'aux abstractions & à l'analyse des idées, ne forme point d'auteur *classique;* il n'y en a pas un seul parmi les scholastiques. Une nation qui ne s'atacheroit qu'aux sciences exactes, n'en produiroit aucun, & n'en feroit pas moins de progrès dans ces sciences-là. L'entendement *classique*, s'il est permis de s'exprimer ainsi, ne s'occupe pas d'abstractions; il n'analyse point les diverses parties de l'objet; il sait l'énoncer dans toute son étendue avec énergie & simplicité ; c'est un tableau bien fait qu'il présente à l'imagination : ce sont plutôt des observations fines, qui supposent un coup d'œil perçant, que des raisonemens exacts fondés sur le dévelopement des idées : le penseur abstrait dit peu en beaucoup de paroles, parce qu'il n'a en vue que le plus haut degré de certitude : le penseur *classique* dit beaucoup de choses en peu de mots; il exprime par une simple réflexion ou par une courte sentence, le résultat d'une longue & profonde méditation.

L'esprit d'observation, cette premiere qualité d'un auteur *classique* ne s'acquiert point par des études abstraites, & ne se forme pas au fond d'un cabinet; c'est dans le grand monde, au milieu des afaires, & par le commerce des hommes qui sont eux-mêmes doués de ce talent, qu'il se perfectione: la société, celle sur-tout qui s'occupe de grands objets, où toutes les facultés de l'entendement sont mises en action & se déploient avec rapidité, où il faut d'un coup d'œil embrasser une multitude de considérations, & penser solidement sans avoir le temps de réfléchir avec méthode ; cette société est la véritable école où l'esprit acquiert la force, le courage mâle, & l'assurance qui forment un auteur *classique* ; il n'y a qu'un heureux génie qui puisse réussir sans ce secours, & à qui la lecture des bons auteurs puisse tenir lieu de tout le reste.

On remarque qu'en tout pays le nombre des poëtes *classiques* l'a emporté sur celui des bons prosateurs ; la raison en est aisée à trouver : le sentiment & l'imagination se dévelopent longtemps avant l'entendement & l'esprit d'observation. Ainsi, ces premieres facultés se perfectionent plutôt chez une nation, que les talens qui supposent la perfection du jugement. De là vient, comme Cicéron l'a déja observé, qu'il est plus aisé de trouver un grand poëte qu'un grand orateur. *Multo tamen pauciores oratores quam poetæ boni reperientur*. De Orat. I. (*Cet article est tiré de la Théorie générale des Beaux Arts de M.* Sulzer.)

En latin l'adjectif *Classicus* n'a pas la même valeur ou acception qu'il a en françois.

1°. *Classicus* se dit de ce qui concerne les flotes ou armées navales, comme dans ce vers de Properce, (II, *Éleg.* j, 28.)

Aut canerem sicula classica *bella fuga*.

Classica corona, la courone navale qui se donnoit à ceux qui avoient remporté la victoire dans un combat naval. *Classici*, dans Quinte-Curce, *IV*, *iij*, 13, signifie *les matelots*.

2°. *Classici cives* étoient les citoyens de la premiere classe ; car il faut observer que le roi Servius avoit partagé tous les citoyens Romains en cinq classes. Ceux qui, selon l'évaluation qu'on en fait, avoient mille deux-cents cinquante livres de revenu au moins, ou qui en avoient davantage; ceux-là, dis-je, étoient appelés *classiques*. Classici *dicebantur prima tantum classis homines*, *qui centum & viginti quinque millia æris*, *ampliusve*, *censi erant*. Aul. Gell. *VII*, 13. *Classici testes*, se disoit des témoins irréprochables, pris de quelques classes de citoyens. Classici *testes*, dit Festus, *dicebantur qui signandis testamentis adhibebantur*. Et Scaliger ajoute : *qui enim cives Romani erant*, *omnino in aliqua classe censebantur ; qui non habebant classem*, *nec cives Romani erant*.

C'est de là que dans Aulu-Gelle, *XIX*, 8, *autores classici* ne veut pas dire *les auteurs classiques*, dans le sens que nous donnons parmi nous à ce mot; mais *autores classici* signifie *les auteurs du premier ordre*, *scriptores primæ notæ & præstantissimi*, tels que Cicéron, Virgile, Horace, *&c*. (*M.* du Marsais.)

CLEF, *terme de Polygraphie & de Stéganographie*, c'est à dire, de l'Art qui apprend à faire des caracteres particuliers dont on se sert pour écrire des lettres qui ne peuvent être lues que par des persones qui ont la connoissance des caracteres dont on s'est servi pour les écrire; c'est ce qu'on appele *Lettres en chifres*. *Voyez* Chifre & Déchifrer.

Or les persones qui s'écrivent de ces sortes de lettres ont chacune de leur côté un alphabet où la valeur de chaque caractere convenu est expliquée: par exemple, si l'on est convenu qu'une étoile signifie *a*, l'alphabet porte *, ... a ; ainsi des autres signes.

Or ces sortes d'alphabets qu'on appele *Clefs*, *en terme de Stéganographie*, c'est une métaphore prise des *Clefs* qui servent à ouvrir les portes des maisons, des chambres, des armoires, *&c*. & nous donnent ainsi lieu de voir le dedans ; de même les *Clefs* ou alphabets dont nous parlons donnent le moyen d'entendre le sens des lettres en chifres ; elles servent à déchifrer la lettre,

ou

ou quelque autre écrit en caractères singuliers & convenus.

C'est par une pareille entension ou métaphore qu'on donne le nom de *Clef* à tout ce qui sert à éclaircir ce qui a d'abord été présenté sous quelque voile, & enfin à tout ce qui donne une intelligence qu'on n'avoit pas sans cela. Par exemple, s'il est vrai que la Bruyere, par Ménalque, Philémon, *&c.* ait voulu parler de telle persone, la liste où les noms de ces persones sont écrits après ceux sous lesquels la Bruyere les a cachés : cette liste, dis-je, est ce qu'on appele *la Clef de la Bruyere*. C'est ainsi qu'on dit, *la Clef de Rabelais*, *la Clef du Catholicon d'Espagne*, &c.

C'est encore par la même figure que l'on dit que *la Logique est la Clef des sciences*, parce que comme le but de la Logique est de nous apprendre à raisoner avec justesse, & à déveloper les faux raisonemens, il est évident qu'elle nous éclaire & nous conduit dans l'étude des autres sciences : elle nous en ouvre, pour ainsi dire, la porte, & nous fait voir ce qu'elles ont de solide, & ce qu'il peut y avoir de défectueux ou de moins exact. (*M. du Marsais*.)

CLIMAX, (*Belles Lettres*.) Du grec κλίμαξ, *gradation*. Figure de Rhétorique par laquelle le discours s'éleve ou descend comme par degrés : telle est cette pensée de Cicéron contre Catilina : *Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas, quod ego non audiam, non videam, planeque sentiam*; „ tu ne fais rien, tu n'entreprends rien, tu ne penses rien, que je n'apprene, que je ne voie, dont je ne sois parfaitement instruit „ : ou cette invitation à son ami Atticus : *Si dormis, expergiscere ; si stas, ingredere ; si ingrederis, curre ; si curris, advola* : ou ce trait contre Verrès : *C'est un forfait que de mettre aux fers un citoyen Romain ; un crime, que de le faire batre de verges ; presqu'un parricide, que de le mettre à mort ; que dirai-je, de le faire crucifier?* (*L'Abbé Mallet*).

(Π) Nous croyons devoir raporter sur ce propos les vers très-remarquables de Tasse dans la *Jérusalem Délivrée* :

Non cade il ferro mai, che appien non colga,
Nè coglie appien, che piaga anche non faccia,
Nè piaga fa, che l'alma altrui non tolga.)

CLYSTERE, LAVEMENT, REMEDE, *Syn.* Ces trois termes, synonymes en Médecine & en Pharmacie, ne sont point arangés ici au hazard ; ils le sont selon l'ordre chronologique de leur succession dans la langue.

Il y a long temps que *Clystere* ne se dit plus. *Lavement* lui a succédé ; & sous le regne de Louis XIV, l'abbé de S. Cyran le mettoit déja au rang des mots déshonêtes qu'il reprochoit au P. Garasse. On a substitué de nos jours le terme de *Remede* à celui de *Lavement* : *Remede* est équivoque ; mais c'est par cette raison même qu'il est honête.

Clystere n'a plus lieu que dans le burlesque ; & *Lavement*, que dans les auteurs de Médecine : dans le langage ordinaire on ne doit dire que *Remede*. (*Le Chevalier de Jaucourt*).

(Π) Les Italiens pour indiquer ce remede emploient les mots *Cristeo*, *Cristiero*, *Lavativo*, *Serviziale*, & même *Argomento*. On ne sait pas comment ait-on commencé à se servir de cette derniere voix pour exprimer un *Clystere*).

(N.) CŒUR, COURAGE, VALEUR, BRAVOURE, INTRÉPIDITÉ, *Synonymes*.

Le *Cœur* banit la crainte ou la surmonte ; il ne permet pas de reculer, & tient ferme dans l'occasion. Le *Courage* est impatient d'ataquer ; il ne s'embarasse pas de la difficulté, & entreprend hardiment. La *Valeur* agit avec vigueur ; elle ne cede pas à la résistance, & continue l'entreprise mal-gré les oppositions & les éforts contraires. La *Bravoure* ne connoît pas la peur ; elle court au danger de bonne grâce, & préfere l'honeur au soin de la vie. L'*Intrépidité* affronte & voir de sang froid le péril le plus évident ; elle n'est point éfrayée d'une mort présente.

Il entre dans l'idée des trois premiers de ces mots plus de raport à l'action, que dans celle des deux derniers ; & ceux-ci à leur tour renferment dans leur idée particuliere un certain raport au danger, que les premiers n'expriment pas.

Le *Cœur* soutient dans l'action. Le *Courage* fait avancer. La *Valeur* fait exécuter. La *Bravoure* fait qu'on s'expose. L'*Intrépidité* fait qu'on se sacrifie.

Il faut que le *Cœur* ne nous abandone jamais ; que le *Courage* ne nous détermine pas toujours à agir ; que la *Valeur* ne nous fasse pas mépriser l'ennemi ; que la *Bravoure* ne se pique pas de paroître mal-à-propos ; & que l'*Intrépidité* ne se montre que dans le cas où le devoir & la nécessité y engagent. *Voyez* Courage, Bravoure, *Syn.* Courage, Bravoure, Valeur, *Syn.* Valeur, Courage, *Syn.* (*L'Abbé Girard.*)

* COLERE, COURROUX, EMPORTEMENT, *Synonymes*.

(¶ Une agitation impatiente contre quelqu'un qui nous obstine, qui nous offense, ou qui nous manque dans l'occasion, fair le caractere commun que ces trois mots expriment. Mais la *Colere* dit une passion plus intérieure & de plus de durée, qui dissimule quelquefois, & dont il faut alors se défier. Le *Courroux* enferme dans son idée quelque chose qui tient de la supériorité, & qui respire hautement la vengeance ou la punition ; il est aussi d'un style ampoulé. L'*Emportement* n'exprime proprement qu'un mouvement exterieur qui éclate & fait beaucoup de bruit, mais qui passe promptement.

Le cœur est véritablement piqué dans la *Colere* ; & il a peine à pardoner si l'on ne s'adresse pas directement à lui : mais il revient dès qu'on sait le prendre. Souvent le *Courroux* n'a d'autre mobile que la vanité, qui exige simplement une satisfa-

ction; & parce qu'alors il agit plus par jugement que par sentiment, il en est plus difficile à apaiser. Il arive assez ordinairement que la chaleur du sang & la pétulance de l'imagination occasionent l'*Emportement*, sans que le cœur ni l'esprit y aient part: il est alors tout méchanique, c'est pourquoi la raison n'est point de mise à son égard; il n'y a donc qu'à céder jusqu'à ce qu'il ait eu son cours.

La *Colere* marque beaucoup d'humeur & de sensibilité; celle de la femme est la plus dangereuse. Le *Courroux* marque beaucoup de hauteur & de fierté; celui du prince est le plus à craindre. L'*Emportement* marque beaucoup d'aigreur & d'impatience; celui de nos amis est le plus désagréable & le plus dur à soutenir.) (*L'Abbé* Girard.)

Le *Courroux* est la marque extérieure de la *Colere*; l'*Emportement* en est l'excès. (*M. d'Alembert*.)

COLLECTIF, adj. (*Gramm.*) Ce mot vient du latin *colligere*, recueillir, rassembler. Cet adjectif se dit de certains noms substantifs qui présentent à l'esprit l'idée d'un Tout, d'un ensemble, formé par l'assemblage de plusieurs individus de même espece; par exemple, *Armée* est un nom *collectif*, il nous présente l'idée singuliere d'un ensemble, d'un Tout, formé par l'assemblage ou réunion de plusieurs soldats: *Peuple* est aussi un terme *collectif*, parce qu'il excite dans l'esprit l'idée d'une collection de plusieurs persones rassemblées en un corps politique, vivant en société sous les mêmes loix: *Forêt* est encore un nom *collectif*; car, ce mot, sous une expression singuliere excite l'idée de plusieurs arbres qui sont l'un auprès de l'autre: ainsi, le nom *collectif* nous donne l'idée d'unité par une pluralité assemblée.

Mais observez que, pour faire qu'un nom soit *collectif*, il ne suffit pas que le Tout soit composé de parties divisibles: il faut que ces parties soient actuélement séparées, & qu'elles aient chacune leur être à part; autrement, les noms de chaque corps particulier seroient autant de noms *collectifs*; car tout corps est divisible; ainsi, *Homme* n'est pas un nom *collectif*, quoique l'homme soit composé de différentes parties; mais *Ville* est un nom *collectif*, soit qu'on prene ce mot pour un assemblage de différentes maisons, ou pour une société de divers citoyens; il en est de même de *Multitude*, *Quantité*, *Régiment*, *Troupe*, *la Plupart*, &c.

Il faut observer ici une maxime importante de Grammaire, c'est que le sens est la principale regle de la construction: ainsi, quand on dit qu'*une infinité de persones soutienent*, le verbe *soutienent* est au pluriel, parce qu'en effet, selon le sens, ce sont plusieurs persones qui soutienent: l'*infinité* n'est que pour marquer la pluralité des persones qui soutienent; ainsi, il n'y a rien contre la Grammaire dans ces sortes de constructions. C'est ainsi que Virgile a dit: *Pars mersi tenuere ratem*; & dans Salluste, *Pars in carcerem acti, pars bestiis objecti*. On raporte ces constructions à une figure qu'on appele *Syllepse*; d'autres la nomment *Synthese*: mais le nom ne fait rien à la chose; cette figure consiste à faire la construction selon le sens plutôt que selon les mots. *Voyez* Construction. (*M. du Marsais*.)

COLLÉGE, s. m. Établissement public destiné à enseigner gratuitement aux jeunes gens les élémens de la Religion, des Humanités, & des Belles Lettres.

Chez les Grecs, les *Colléges* les plus célebres étoient le Lycée & l'Académie: ce dernier a donné le nom à nos universités, qu'on appele en latin *Academiæ*; mais plus proprement encore à ces sociétés littéraires qui depuis un siecle se sont formées en Europe. Outre ces deux fameux *Colléges* dans l'antiquité greque, la maison ou l'apartement de chaque philosophe ou rhéteur pouvoit être regardé comme un *Collége* particulier.

On prétend que les Romains ne firent de pareils établissemens que sur la fin de leur empire: quoi qu'il en soit, il y avoit plusieurs *Colléges* fondés par leurs empereurs, & principalement dans les Gaules, tels que ceux de Marseille, de Lyon, de Besançon, de Bourdeaux, &c.

Les Juifs & les Égyptiens avoient aussi leurs *Colléges*. Les principaux de ceux des Juifs étoient établis à Jérusalem, à Tibériade, à Babylone: on prétend que ce dernier avoit été institué par Ézéchiel, & qu'il a subsisté jusqu'au temps de Mahomet.

La plupart de ces établissemens destinés à l'instruction de la Jeunesse ont toujours été confiés aux persones consacrées à la Religion: les mages dans la Perse, les gymnosophistes dans les Indes, les druides dans les Gaules & dans la Bretagne, étoient ceux à qui l'on avoit donné le soin des écoles publiques.

Après l'établissement du Christianisme, il y eut autant de *Colléges* que de monasteres. Charlemagne, dans ses Capitulaires, enjoint aux moines d'élever les jeunes gens, & de leur enseigner la Musique, la Grammaire, & l'Arithmétique: mais soit que cette occupation détournât trop les moines de la contemplation & leur enlevât trop de temps, soit dégoût pour l'honorable mais pénible fonction d'instruire les autres, ils la négligerent; & le soin des *Colléges* qui furent alors fondés, fut confié à des persones uniquement occupées de cet emploi. *Trév. Moréri*, & *Chambers*. (*L'Abbé* Mallet.)

Nous n'entrerons point ici dans le détail historique de l'établissement des différens *Colléges* de Paris; ce détail n'est point de l'objet de notre ouvrage & d'ailleurs intéresseroit assez peu le Public; il est un autre objet bien plus important dont nous voulons ici nous occuper; c'est celui de l'éducation qu'on y donne à la Jeunesse.

Quintilien, un des hommes de l'Antiquité qui ont eu le plus de sens & le plus de goût, examine, dans les *Institutions oratoires*, si l'éducation

publique doit être préférée à l'éducation privée; & il conclut en faveur de la premiere. Presque tous les modernes qui ont traité le même sujet depuis ce grand homme, ont été de son avis. Je n'examinerai point si la plupart d'entr'eux n'étoient point intéressés par leur état à défendre cette opinion, ou déterminés à la suivre par une admiration trop souvent aveugle pour ce que les anciens ont pensé: il s'agit ici de raison, & non pas d'autorité; & la question vaut bien la peine d'être examinée en elle-même.

J'observe d'abord que nous avons assez peu de connoissance de la maniere dont se faisoit chez les anciens l'éducation, tant publique que privée; & qu'ainsi, ne pouvant à cet égard comparer la méthode des anciens à la nôtre, l'opinion de Quintilien, quoique peut-être bien fondée, ne sauroit être ici d'un grand poids. Il est donc nécessaire de voir en quoi consiste l'éducation de nos *Colléges*, & de la comparer à l'éducation domestique; c'est d'après ces faits que nous devons prononcer.

Mais avant que de traiter un sujet si important, je dois prévenir les lecteurs désintéressés, que cet article poura choquer quelques persones, quoique ce ne soit pas mon intention: je n'ai pas plus de sujet de haïr ceux dont je vais parler, que de les craindre; il en est même plusieurs que j'estime, & quelques-uns que j'aime & que je respecte: ce n'est point aux hommes que je fais la guerre; c'est aux abus, à des abus qui choquent & qui affligent comme moi la plupart même de ceux qui contribuent à les entretenir, parce qu'ils craignent de s'opposer au torrent. La matiere dont je vais parler intéresse le Gouvernement & la Religion, & mérite bien qu'on en parle avec liberté, sans que cela puisse offenser persone: après cette précaution j'entre en matiere.

On peut réduire à cinq chefs l'éducation publique; les Humanités, la Rhétorique, la Philosophie, les Mœurs, & la Religion.

Humanité. On appele ainsi le temps qu'on emploie dans les *Colléges* à s'instruire des préceptes de la langue latine. Ce temps est d'environ six ans: on y joint vers la fin quelque connoissance très-superficiele du grec; on y explique, tant bien que mal, les auteurs de l'Antiquité les plus faciles à entendre; on y apprend aussi, tant bien que mal, à composer en latin; je ne sache pas qu'on y enseigne autre chose. Il faut pourtant convenir que dans l'université de Paris, où chaque professeur est attaché à une classe particuliere, les Humanités sont plus fortes que dans les *Colléges* de réguliers, où les professeurs montent de classe en classe, & s'instruisent avec leurs disciples en apprenant avec eux ce qu'ils devroient leur enseigner; ce n'est point la faute des maîtres; c'est, encore une fois, la faute de l'usage.

Rhétorique. Quand on sait ou qu'on croit savoir assez de latin, on passe en Rhétorique: c'est alors qu'on commence à produire quelque chose de soi-même; car jusqu'alors on n'a fait que traduire, soit de latin en françois, soit de françois en latin. En Rhétorique on apprend d'abord à *étendre* une pensée, à *circonduire* & *alonger* des périodes; & peu à peu l'on en vient enfin à des discours en forme, toujours ou presque toujours en langue latine. On donne à ces discours le nom d'*Amplifications*; nom très-convenable en effet, puisqu'ils consistent pour l'ordinaire à noyer, dans deux feuilles de verbiage, ce qu'on pouroit & ce qu'on devroit dire en deux lignes. Je ne parle point de ces figures de Rhétorique, si cheres à quelques pédans modernes, & dont le nom même est devenu si ridicule, que les professeurs les plus sensés les ont entiérement banies de leurs leçons. Il en est pourtant encore qui en font grand cas, & il est assez ordinaire d'interroger sur ce sujet important ceux qui aspirent à la maitrise dès arts.

Philosophie. Après avoir passé sept ou huit ans à apprendre des mots, ou à parler sans rien dire, on commence enfin ou on croit commencer l'étude des choses; car c'est la vraie définition de la Philosophie. Mais il s'en faut bien que celle des *Colléges* mérite ce nom: elle ouvre pour l'ordinaire par un *Compendium*, qui est, si on peut parler ainsi, le rendez-vous d'une infinité de questions inutiles sur l'existance de la Philosophie, sur la Philosophie d'Adam, *&c.* On passe de là en Logique: celle qu'on enseigne, du moins dans un grand nombre de *Colléges*, est à peu près celle que le maître de Philosophie se propose d'apprendre au Bourgeois gentilhomme. On y enseigne à bien concevoir par le moyen des universaux, à bien juger par le moyen des cathégories, & à bien construire un syllogisme par le moyen des figures, *barbara*, *celarent*, *darii*, *ferio*, *baralipton*, &c. On y demande si la Logique est un art ou une science; si la conclusion est de l'essence du syllogisme, *&c. &c. &c.* Toutes questions qu'on ne trouvera point dans l'*Art de penser*, ouvrage excellent, mais auquel on a peut-être reproché avec quelque raison d'avoir fait des regles de la Logique un trop gros volume. La Métaphysique est à peu près dans le même goût; on y méle aux plus importantes vérités les discussions les plus futiles: avant & après avoir démontré l'existence de Dieu, on traite avec le même soin les grandes questions de la distinction formele ou virtuele, de l'universel de *la part de la chose*, & une infinité d'autres; n'est-ce pas outrager & blasphémer en quelque sorte la plus grande des vérités, que de lui donner un si ridicule & si misérable voisinage? Enfin, dans la Physique on bâtit à sa mode un systême du monde; on y explique tout ou presque tout; on y suit ou on y réfute à tort & à travers Aristote, Descartes, & Newton. On termine ce cours de deux années par quelques pages sur la Morale, qu'on rejete pour l'ordinaire à la fin, sans doute comme la partie de la moins importante.

Mœurs & Religion. Nous rendrons sur le pre-

mier de ces deux articles la justice qui est due aux soins de la plupart des maîtres ; mais nous en appelons en même temps à leur témoignage, & nous gémirons d'autant plus volontiers avec eux sur la corruption dont on ne peut justifier la Jeunesse des *Colléges*, que cette corruption ne sauroit leur être imputée. À l'égard de la Religion, on tombe sur ce point dans deux excès également à craindre : le premier & le plus commun, est de réduire tout en pratiques extérieures, & d'attacher à ces pratiques une vertu qu'elles n'ont assurément pas : le second est au contraire de vouloir obliger les enfans à s'occuper uniquement de cet objet, & de leur faire négliger pour cela leurs autres études, par lesquelles ils doivent un jour se rendre utiles à leur patrie. Sous prétexte que Jésus-Christ a dit qu'il faut toujours prier, quelques maîtres, & sur-tout ceux qui sont dans certains principes de rigorisme, voudroient que presque tout le temps destiné à l'étude se passât en méditations & en catéchismes ; comme si le travail & l'exactitude à remplir les devoirs de son état, n'étoient pas une priere agréable à Dieu. Aussi les disciples qui, soit par tempérament, soit par paresse, soit par docilité, se conforment sur ce point aux idées de leurs maîtres, sortent pour l'ordinaire du *Collége* avec un degré d'imbécillité & d'ignorance de plus.

Il résulte de ce détail, qu'un jeune homme, après avoir passé dans un *Collége* dix années, qu'on doit mettre au nombre des plus précieuses de sa vie, en sort, lorsqu'il a le mieux employé son temps, avec la connoissance très-imparfaite d'une langue morte ; avec des préceptes de Rhétorique & des principes de Philosophie, qu'il doit tâcher d'oublier ; souvent avec une corruption de mœurs, dont l'altération de la santé est la moindre suite ; quelquefois avec des principes d'une dévotion mal entendue ; mais plus ordinairement avec une connoissance de la Religion si superficiele, qu'elle succombe à la premiere conversation impie ou à la premiere lecture dangereuse.

Je sais que les maîtres les plus sensés déplorent ces abus, avec encore plus de force que nous ne faisons ici ; presque tous désirent passionément qu'on donne à l'éducation des *Colléges* une autre forme : nous ne faisons qu'exposer ici ce qu'ils pensent, & ce que persone d'entr'eux n'ose écrire : mais le train une fois établi a sur eux un pouvoir dont ils ne sauroient s'afranchir ; & en matiere d'usage, ce sons les gens d'esprit qui reçoivent la loi des sots. Je n'ai donc garde, dans ces réflexions sur l'éducation publique, de faire la satyre de ceux qui enseignent ; ces sentimens seroient bien éloignés de la reconoissance dont je fais profession pour mes maîtres : je conviens avec eux que l'autorité supérieure du Gouvernement est seule capable d'arrêter les progrès d'un si grand mal ; je dois même avouer que plusieurs professeurs de l'université de Paris s'y opposent autant qu'il leur est possible, & qu'ils osent s'écarter en quelque chose de la routine ordinaire, au risque d'être blâmés par le plus grand nombre. S'ils osoient encore davantage, & si leur exemple étoit suivi, nous verrions peut-être enfin les études changer de face parmi nous : mais c'est un avantage qu'il ne faut atendre que du temps, si même le temps est capable de nous le procurer. La vraie Philosophie a beau se répandre en France de jour en jour, il lui est bien plus difficile de pénétrer chez les corps que chez les particuliers : ici elle ne trouve qu'une tête à forcer, si on peut parler ainsi, là elle en trouve mille. L'université de Paris, composée de particuliers qui ne forment d'ailleurs entr'eux aucun corps régulier ni ecclésiastique, aura moins de peine à secouer le joug des préjugés dont les écoles sont encore pleines.

Parmi les différentes inutilités qu'on apprend aux enfans dans les *Colléges*, j'ai négligé de faire mention des tragédies, parce qu'il me semble que l'université de Paris commence à les proscrire presqu'entiérement : on en a l'obligation à feu M. Rollin, un des hommes qui ont travaillé le plus utilement pour l'éducation de la Jeunesse : à ces déclamations de vers il a substitué les exercices, qui sont au moins beaucoup plus utiles, quoiqu'ils pussent l'être encore davantage. On convient aujourd'hui assez généralement, que ces tragédies sont une perte de temps pour les écoliers & pour les maîtres : c'est pis encore, quand on les multiplie au point d'en représenter plusieurs pendant l'année, & quand on y joint d'autres appendices, encore plus ridicules, comme des explications d'énigmes, des ballets, & des comédies tristement ou ridiculement plaisantes. Nous avons sous les ieux un ouvrage de cette derniere espece, intitulé *La défaite du Solécisme par Despautere*, représentée plusieurs fois dans un *Collége* de Paris : le chevalier *Prétéris*, le chevalier Supin, le marquis des Conjugaisons, & d'autres persones de la même trempe, sont les lieutenans généraux de Despautere, auquel deux grands princes, appelés *Solécisme* & *Barbarisme*, déclarent une guerre mortele. Nous faisons grâce à nos lecteurs d'un plus grand détail, & nous ne doutons point que ceux qui président aujourd'hui à ce *Collége*, ne fissent main-basse, s'ils en étoient les maîtres, sur des puérilités si pédantesques & de si mauvais goût : ils sont trop éclairés pour ne pas sentir que le précieux temps de la jeunesse ne doit point être employé à de pareilles inepries. Je ne parle point ici des ballets où la Religion peut-être intéressée : je sais que cet inconvénient est rare, grâce à la vigilance des supérieurs ; mais je sais aussi que, mal-gré toute cette vigilance, il ne laisse pas de se faire sentir quelquefois. *Voyez dans le journ. de Trév. nouv. litt. sept.* 1750, la critique de ces ballets, très-édifiante à tous égards. Je conclus du moins de tout ce détail, qu'il n'y a rien de bon à gâgner dans ces sortes d'exercices, & beaucoup de mal à en craindre.

Il me semble qu'il ne seroit pas impossible de

donner une autre forme à l'éducation des *Collèges*. Pourquoi passer six ans à apprendre, tant bien que mal, une langue morte? Je suis bien éloigné de désapprouver l'étude d'une langue dans laquelle les Horaces & les Tacites ont écrit ; cette étude est absolument nécessaire pour connoître leurs admirables ouvrages : mais je crois qu'on devroit se borner à les entendre, & que le temps qu'on emploie à composer en latin est un temps perdu. Ce temps seroit bien mieux employé à apprendre par principes sa propre langue, qu'on ignore toujours au sortir du *Collège*, & qu'on ignore au point de la parler très-mal. Une bonne Grammaire françoise seroit tout-à-la-fois une excellente Métaphysique, & vaudroit bien les rapsodies qu'on lui substitue. D'ailleurs, quel latin que celui de certains *Collèges!* nous en appelons au jugement des connoisseurs.

Un rhéteur moderne, le P. Porée, très-respectable d'ailleurs par ses qualités personeles, mais à qui nous ne devons que la vérité, puisqu'il n'est plus, est le premier qui ait osé se faire un jargon bien différent de la langue que parloient autrefois les Hersan, les Marin, les Grenan, les Commire, les Cossart, & les Jouvenci, & que parlent encore quelques professeurs célebres de l'université. Les successeurs du rhéteur dont je parle ne sauroient trop s'éloigner de ses traces.

Je sais que le latin étant une langue morte, dont presque toutes les finesses nous échapent, ceux qui passent aujourd'hui pour écrire le mieux en cette langue, écrivent peut-être fort mal : mais du moins les vices de leur diction nous échapent aussi : & combien doit être ridicule une latinité qui nous fait rire? Certainement un étranger peu versé dans la langue françoise, s'appercevroit facilement que la diction de Montagne, c'est-à-dire du seizieme siecle, approche plus de celle des bons écrivains du siecle de Louis XIV, que celle de Geoffroy de Ville-hardouin, qui écrivoit dans le treizieme siecle.

Au reste, quelque estime que j'aie pour quelques-uns de nos humanistes modernes, je les plains d'être forcés à se donner tant de peine pour parler fort élégament une autre langue que la leur. Ils se trompent, s'ils s'imaginent en cela avoir le mérite de la difficulté vaincue: il est plus difficile d'écrire & de parler bien sa langue, que de parler & d'écrire bien une langue morte ; la preuve en est frapante. Je vois que les Grecs & les Romains, dans le temps que leur langue étoit vivante, n'ont pas eu plus de bons écrivains que nous n'en avons dans la nôtre ; je vois qu'ils n'ont eu, ainsi que nous, qu'un très-petit nombre d'excellens poëtes, & qu'il en est de même de toutes les nations. Je vois au contraire que le renouvélement des Lettres a produit une quantité prodigieuse de poëtes latins, que nous avons la bonté d'admirer : d'où peut venir cette différence? & si Virgile ou Horace revenoient au monde pour juger ces héros modernes du Parnasse latin, ne devrions-nous pas avoir grand'peur pour eux? Pourquoi, comme l'a remarqué un auteur moderne, telle compagnie, fort estimable d'ailleurs, qui a produit une nuée de versificateurs latins, n'a-t-elle pas un seul poëte françois qu'on puisse lire? Pourquoi les recueils de vers françois qui s'échapent par malheur de nos *Collèges* ont-ils si peu de succès, tandis que plusieurs gens de Lettres estiment les vers latins qui en sortent? Je dois au reste avouer ici que l'université de Paris est très-circonspecte & très-réservée sur la versification françoise, & je ne saurois l'en blâmer.

Concluons de ces réflexions, que les compositions latines sont sujetes à de grands inconvéniens, & qu'on feroit beaucoup mieux d'y substituer des compositions françoises ; c'est ce qu'on commence à faire dans l'université de Paris: on y tient cependant encore au latin par préférence, mais enfin on commence à y enseigner le françois.

J'ai entendu quelquefois regréter les theses qu'on soutenoit autrefois en grec : j'ai bien plus de regret qu'on ne les soutiene pas en françois ; on seroit obligé d'y parler raison, ou de se taire.

Les langues étrangeres dans lesquelles nous avons un grand nombre de bons auteurs, comme l'anglois & l'italien, & peut-être l'allemand & l'espagnol, devroient aussi entrer dans l'éducation des *Collèges* ; la plupart seroient plus utiles à savoir que des langues mortes, dont les savans seuls sont à portée de faire usage.

J'en dis autant de l'Histoire & de toutes les sciences qui s'y raportent, comme la Chronologie & la Géographie. Mal-gré le peu de cas que l'on paroît faire dans les *Collèges* de l'étude de l'Histoire, c'est peut-être l'enfance qui est le temps le plus propre à l'apprendre. L'Histoire, assez inutile au commun des hommes, est fort utile aux enfans, par les exemples qu'elle leur présente & les leçons vivantes de vertu qu'elle peut leur donner, dans un âge où ils n'ont point encore de principes fixes, ni bons ni mauvais. Ce n'est pas à trente ans qu'il faut commencer à l'apprendre, à moins que ce ne soit pour la simple curiosité ; parce qu'à trente ans l'esprit & le cœur sont ce qu'ils seront pour toute la vie. Au reste, un homme d'esprit de ma connoissance voudroit qu'on étudiât & qu'on enseignât l'Histoire à rebours, c'est-à-dire, en commençant par notre temps, & remontant de là aux siecles passés. Cette idée me paroît très-juste, & très-philosophique : à quoi bon ennuyer d'abord un enfant de l'histoire de Pharamond, de Clovis, de Charlemagne, de César, & d'Alexandre, & lui laisser ignorer celle de son temps, comme il arive presque toujours par le dégoût que les commencemens lui inspirent?

A l'égard de la Rhétorique, on voudroit qu'elle consistât beaucoup plus en exemples qu'en préceptes ; qu'on ne se bornât pas à lire des auteurs anciens, & à les faire admirer quelquefois assez mal-à-propos ; qu'on eût le courage de les critiquer souvent, de les comparer avec les au-

teurs modernes, & de faire voir en quoi nous avons de l'avantage ou du désavantage sur les Romains & sur les Grecs. Peut-être même devroit-on faire précéder la Rhétorique par la Philosophie; car enfin, il faut apprendre à penser avant que d'écrire.

Dans la Philosophie, on borneroit la Logique à quelques lignes; la Métaphysique, à un abrégé de Locke; la Morale purement philosophique, aux ouvrages de Séneque & d'Épictete; la Morale Chrétiene, au sermon de Jésus-Christ sur la montagne; la Physique, aux expériences & à la Géométrie, qui est de toutes les Logiques & Physiques la meilleure.

On voudroit enfin qu'on joignît, à ces différentes études, celle des beaux arts, & sur-tout de la Musique, étude si propre pour former le goût & pour adoucir les mœurs, & dont on peut bien dire avec Cicéron: *Hæc studia Adolescentiam alunt, Senectutem oblectant, secundas res ornant, adversis perfugium & solatium præbent.*

Ce plan d'études iroit, je l'avoue, à multiplier les maîtres & le temps de l'éducation. Mais 1°. il me semble que les jeunes gens en sortant du *Collége*, y gâgneroient de toutes manieres, s'ils en sortoient plus instruits. 2°. Les enfans sont plus capables d'application & d'intelligence qu'on ne le croit communément; j'en appele à l'expérience: & si, par exemple, on leur apprenoit de bonne heure la Géométrie, je ne doute point que les prodiges & les talens précoces en ce genre ne fussent beaucoup plus fréquens: il n'est guere de science dont on ne puisse instruire l'esprit le plus borné, avec beaucoup d'ordre & de méthode; mais c'est là pour l'ordinaire par où l'on peche. 3°. Il ne seroit pas nécessaire d'appliquer tous les enfans à tous ces objets à la fois: on pouroit ne les montrer que successivement; quelques-uns pouroient se borner à un certain genre; & dans cette quantité prodigieuse, il seroit bien difficile qu'un jeune homme n'eût du goût pour aucun. Au reste, c'est au Gouvernement, comme je l'ai dit, à faire changer là-dessus la routine & l'usage; qu'il parle, & il se trouvera assez de bons citoyens pour proposer un excellent plan d'études. Mais en attendant cette réforme, dont nos neveux auront peut-être le bonheur de jouir, je ne balance point à croire que l'éducation des *Colléges*, telle qu'elle est, est sujete à beaucoup plus d'inconvéniens qu'une éducation privée, où il est beaucoup plus facile de se procurer les diverses connoissances dont je viens de faire le détail.

Je sais qu'on fait soner très-haut deux grands avantages en faveur de l'éducation des *Colléges*, la société & l'émulation: mais il me semble qu'il ne seroit pas impossible de se les procurer dans l'éducation privée, en liant ensemble quelques enfans à peu près de la même force & du même âge. D'ailleurs, j'en prends à témoin les maîtres, l'émulation dans les *Colléges* est bien rare; & à l'égard de la société, elle n'est pas sans de grands inconvéniens. J'ai déja touché ceux qui en résultent par raport aux mœurs; mais je veux parler ici d'un autre qui n'est que trop commun, sur-tout dans les lieux où on éleve beaucoup de jeune Noblesse: on leur parle à chaque instant de leur naissance & de leur grandeur, & par-là on leur inspire, sans le vouloir, des sentimens d'orgueil à l'égard des autres. On exhorte ceux qui président à l'instruction de la Jeunesse, à s'examiner soigneusement sur un point de si grande importance.

Un autre inconvénient de l'éducation des *Colléges*, est que le maître se trouve obligé de proportioner sa marche au plus grand nombre de ses disciples, c'est-à-dire, aux génies médiocres; ce qui entraîne pour les génies plus heureux une perte de temps considérable.

Je ne puis m'empêcher non plus de faire sentir à cette occasion les inconvéniens de l'instruction gratuite, & je suis assuré d'avoir ici pour moi tous les professeurs les plus éclairés & les plus célebres: si cet établissement a fait quelque bien aux disciples, il a fait encore plus de mal aux maîtres.

Au reste, si l'éducation de la Jeunesse est négligée, ne nous en prenons qu'à nous mêmes, & au peu de considération que nous témoignons à ceux qui s'en chargent; c'est le fruit de cet esprit de futilité qui regne dans notre nation, & qui absorbe, pour ainsi dire, tout le reste. En France, on sait peu de gré à quelqu'un de remplir les devoirs de son état: on aime mieux qu'il soit frivole.

Voilà ce que l'amour du bien public m'a inspiré de dire ici sur l'éducation, tant publique que privée: d'où il s'ensuit que l'éducation publique ne devroit être la ressource que des enfans dont les parens ne sont malheureusement pas en état de fournir à la dépense d'une éducation domestique. Je ne puis penser sans regret au temps que j'ai perdu dans mon enfance: c'est à l'usage établi, & non à mes maîtres, que j'impute cette perte irréparable; & je voudrois que mon expérience pût être utile à ma patrie. *Exoriare aliquis.* (*M. D'Alembert.*)

COMÉDIE, s. f. (*Belles Lettres.*) C'est l'imitation des mœurs, mise en action: imitation des mœurs, en quoi elle differe de la Tragédie & du Poëme héroïque; imitation en action, en quoi elle differe du Poëme didactique moral, & du simple Dialogue.

Elle differe particuliérement de la Tragédie dans son principe, dans ses moyens, & dans sa fin. La sensibilité humaine est le principe d'où part la Tragédie; le pathétique en est le moyen; la crainte des passions funestes, l'horreur des grands crimes, & l'amour des sublimes vertus sont les fins qu'elle se propose. La malice naturelle aux hommes est le principe de la *Comédie*. Nous voyons les défauts de nos semblables avec une com-

plaisance mêlée de mépris, lorsque ces défauts ne sont ni assez affligeans pour exciter la compassion, ni assez révoltans pour donner de la haine, ni assez dangereux pour inspirer de l'éfroi. Ces images nous font sourire, si elles sont peintes avec finesse: elles nous font rire, si les traits de cette maligne joie, aussi frapans qu'inatendus, sont aiguisés par la surprise. De cette disposition à saisir le ridicule, la *Comédie* tire sa force & ses moyens. Il eût été sans doute plus avantageux de changer en nous cette complaisance vicieuse en une pitié philosophique; mais on a trouvé plus facile & plus sûr de faire servir la malice humaine à corriger les autres vices de l'humanité, à peu près comme on emploie les pointes du diamant à polir le diamant même. C'est-là l'objet ou la fin de la *Comédie*.

Mal-à-propos l'a-t-on distinguée de la Tragédie par la qualité des personages: le roi de Thebes & Jupiter lui-même, sont des personages comiques dans l'Amphitryon; & Spartacus, de la même condition que Sosie, est un personage tragique à la tête de ses conjurés. Le degré des passions ne distingue pas mieux la *Comédie* de la Tragédie: le désespoir de l'Avare, lorsqu'il a perdu sa cassete, ne le cede en rien au désespoir de Philoctete, à qui on enleve les fleches d'Hercule. Des malheurs, des périls, des sentimens extraordinaires caractérisent la Tragédie; des intérêts & des caracteres communs constituent la *Comédie*. L'une peint les hommes comme ils ont été quelquefois; l'autre, comme ils ont coutume d'être. La Tragédie est un tableau d'histoire: la *Comédie* est un portrait; non le portrait d'un seul homme, comme la satyre, mais d'une espece d'hommes, répandus dans la société, & dont les traits les plus marqués sont réunis dans une même figure. Enfin, le vice n'apartient à la *Comédie* qu'autant qu'il est ridicule & méprisable; dès que le vice est odieux, il est du ressort de la Tragédie: c'est ainsi que Moliere a fait de l'Imposteur un personage comique dans *Tartufe*; & Shakespear un personage tragique dans *Glocestre*: si Moliere a rendu Tartufe odieux au cinquieme acte, c'est comme Rousseau le remarque, *par la nécessité de donner le dernier coup de pinceau à son personage*.

On demande si la *Comédie* est un poëme; question aussi difficile à résoudre qu'inutile à proposer, comme toutes les disputes de mots. Veut-on aprofondir un son, qui n'est qu'un son, comme s'il renfermoit la nature des choses? La *Comédie* n'est point un poëme pour celui qui ne donne ce nom qu'à l'héroïque & au merveilleux: elle en est un pour celui qui met l'essence de la Poësie dans la peinture. Un troisieme donne le nom de poëme à la *Comédie* en vers, & le refuse à la *Comédie* en prose: sur ce principe que la mesure n'est pas moins essentiele à la Poësie qu'à la Musique. Mais qu'importe qu'on differe sur le nom, pourvu qu'on ait la même idée de la chose? L'*Avare*, ainsi que le *Télémaque*, sera, ou ne sera point un poëme; il n'en sera pas moins un ouvrage excellent. On disputoit à Adisson que *le Paradis perdu* fût un poëme héroïque: *Hé bien*, dit-il, *ce sera un poëme divin*.

Comme presque toutes le regles du poëme dramatique concourent à raprocher, par la vrai-semblance, la fiction de la réalité, l'action de la *Comédie* nous étant plus familiere que celle de la Tragédie, & le défaut de vrai-semblance plus facile à remarquer, les regles y doivent être plus rigoureusement observées: de là cette unité, cette continuité de caractere, cette aisance, cette simplicité dans le tissu de l'intrigue, ce naturel dans le dialogue, cette vérité dans les sentimens, cet art de cacher l'art même dans l'enchaînement des situations, d'où résulte l'illusion théâtrale.

Si l'on considere le nombre des traits qui caractérisent un personage comique, on peut dire que la *Comédie* est une imitation exagérée. Il est bien difficile en effet, qu'il échape en un jour à un seul homme autant de traits d'avarice que Moliere en a rassemblés dans Harpagon. Mais cette exagération rentre dans la vrai-semblance, lorsque les traits sont multipliés par des circonstances ménagées avec art. Quant à la force de chaque trait, la vrai-semblance a des bornes. L'Avare de Plaute examinant les mains de son valet, lui dit: *Voyons la troisieme*, ce qui est choquant: Moliere a traduit, *l'autre*, ce qui est naturel, atendu que la précipitation de l'Avare a pu lui faire oublier qu'il a déja examiné deux mains, & prendre celle-ci pour la seconde. *Les autres* est une faute du comédien, qui s'est glissée dans l'impression.

Il est vrai que la perspective du Théâtre exige un coloris fort & de grandes touches, mais dans de justes proportions; c'est-à-dire, telles que l'œil du spectateur les réduise sans peine à la vérité de la nature. Le *Bourgeois gentilhomme* paye les titres que lui donne un complaisant mercénaire, c'est ce qu'on voit tous les jours; mais il avoue qu'il les paye, *Voilà pour le monseigneur*, c'est en quoi il renchérit sur ses modeles. Moliere tire d'un fot l'aveu de ce ridicule, pour le mieux faire apercevoir dans ceux qui ont l'esprit de le dissimuler. Cette espece d'exagération demande une grande justesse de raison & de goût. Le Théâtre a son optique, & le tableau est manqué dès que le spectateur s'aperçoit qu'on a outré la nature.

Par la même raison, il ne suffit pas, pour rendre l'intrigue & le dialogue vrai-semblables, d'en exclure ces *Aparté*, que l'hypothese théâtrale ne rend pas toujours assez naturels, & ces méprises fondées sur une ressemblance ou un déguisement prétendu, supposition que tous les ieux démentent, hors ceux du personage qu'on a dessein de tromper; il faut encore que tout ce qui se passe & se dit sur la scène soit une peinture si naïve de la société, qu'on oublie qu'on est au spectacle. Un tableau est mal peint, si au premier coup d'œil on pense à la toile, & si l'on remarque la dé-

gradation des couleurs avant que de voir des contours, des reliefs, & des lointains. Le prestige de l'art, c'est de le faire disparoître, au point que non seulement l'illusion précede la réflexion, mais qu'elle la repousse & l'écarte. Telle devoit être l'illusion des Grecs & des Romains aux *Comédies* de Ménandre & de Térence, non à celles d'Aristophane & de Plaute. Observons cependant, à propos de Térence, que le possible qui suffit à la vrai-semblance d'un caractere ou d'un événement tragique, ne suffit pas à la vérité des mœurs de la *Comédie*. Ce n'est point on pere comme il peut y en avoir, mais un pere comme il y en a; ce n'est point un individu, mais une espece qu'il faut prendre pour modele: contre cette regle peche le caractere unique du *Bourreau de lui-même*.

Ce n'est point une combinaison possible à la rigueur, c'est une suite naturelle d'événemens familiers, qui doivent former l'intrigue de la *Comédie*: principe qui condamne l'intrigue de l'*Hécyre*; si toutefois Térence a eu dessein de faire une *Comédie* d'une action toute pathétique, & d'où il écarta jusqu'à la fin, avec une précaution marquée, le seul personage qui poovoit être plaisant.

D'après ces regles que nous allons avoir occasion de développer & d'appliquer, on peut juger des progrès da la *Comédie*, ou plutôt de ses révolutions.

Sur le chariot de Tespis, la *Comédie* n'étoit qo'un tissu d'injures adressées au passans par des vendangeurs barbouillés de lie. Cratès, à l'exemple d'Épicharmus & de Phormis, poëtes Siciliens, l'éleva sur un théâtre plus décent & dans un ordre plus régulier. Alors la *Comédie* prit pour modele la Tragédie inventée par Eschyle: ou plutôt, l'une & l'autre se formerent sur les poésies d'Homere; l'une, sur l'Iliade & l'Odyssée; l'autre, sor le Margitès, poëme satyrique du même auteur: & c'est-là proprement l'époque de la naissance de la *Comédie* greque.

On la divise en *anciene*, *moyene*, & *nouvele*, moins par ses âges, que par les différentes modifications qu'on y observa successivement dans la peinture des mœurs. D'abord on osa mettre sur le théâtre d'Athênes des satyres en action, c'est-à-dire, des personages connus & nommés, dont on imitoit les ridicules & les vices: relle fut la *Comédie anciene*. Les loix, pour réprimer cetta licence, défendirent de nommer. La malignité des poëtes ni celle des spectateurs ne perdit rien à cette défense; la ressemblance des masques, des vêtemens, de l'action, désignerent si bien les personages, qu'on les nommoit en les voyant: telle fut la *Comédie moyene*, où le poëte n'ayant plos à craindre le reproche de la personalité, n'en étoit que plus hardi dans ses insultes; d'autant plus sûr d'ailleurs d'être applaudi, qo'en repaissant la malice des spectateurs par la noirceur de ses portraits, il ménageoit encore à leur vanité le plaisir de deviner les modeles. C'est dans ces deux genres qu'Aristophane rriompha tant de fois à la honte des Athéniens.

La *Comédie satyrique* présentoit d'abord une face avantageuse. Il est des vices contre lesquels lea loix n'ont point sévi: l'ingratitude, l'infidélité au secret & à sa parole, l'usurpation tacite & artificieuse du mérite d'autrui, l'intérêt personel dans les afaires publiques, échapent à la sévérité des loix; la *Comédie satyrique* y atachoit une peine d'autant plus terrible, qu'il falloit la subir en plein théâtre. Le coupable y étoit traduit, & le Public se faisoit justice. C'étoit sans doute pour entretenir une terreur si salutaire, que non seulement les poëtes satyriques furent d'abord tolérés, mais gagés par les magistrats comme censeurs de la République. Platon lui-même s'étoit laissé séduire à cet avantage apparent, lorsqu'il admit Aristophane dans son banquet, si toutefois l'Aristophane comique est l'Aristophane du banquet, ce qu'on peut au moins révoquer en doute. Il est vrai que Platon conseilloit à Denis la lecture des *Comédies* de ce poëte, pour connoître les mœurs de la République d'Athênes; mais c'étoit lui indiquer un bon délateur, un espion adroit, qu'il n'en estimoit pas davantage.

Quant aux suffrages des Athéniens, un peuple ennemi de toute domination devoir craindre surtout la supériorité du mérite. La plus sanglante satyre étoit donc sûre de plaire à ce peuple jaloux, lorsqu'elle tomboit sur l'objet de sa jalousie. Il est deux choses que les hommes vains ne trouvent jamais trop fortes, la flaterie pour eux-mêmes, la médisance contre les autres: ainsi, tout concourut d'abord à favoriser la *Comédie satyrique*. On ne fut pas long-temps à s'apercevoir que le talent de censurer le vice, pour être utile, devoit être dirigé par la vertu; & que la liberté de la satyre acordée à un mal-honête-homme, étoit un poignard dans les mains d'un furieux; mais ce furieux consoloit l'envie. Voilà pourquoi dans Athênes, comma ailleurs, les méchans ont trouvé tant d'indulgence, & les bons tant de sévérité. Témoin la *Comédie des Nuées*, exemple mémorable de la scélératesse des envieux, & des combats que doit se préparer à soutenir celui qui ose être plus sage & plus vertueux que son siecle.

La sagesse & la vertu de Socrate étoient parvenues à un si haut point de sublimité, qu'il ne falloit pas moins qu'un opprobre solemnel poor en consoler sa Patrie. Aristophane fut chargé de l'infâme emploi de calomnier Socrate en plein théâtre, & ce peuple, qui proscrivoit un juste, par la seule raison qu'il se lassoit de l'entendre appeler *juste*, conrut en foule à ce spectacle. Socrate y assista debout.

Telle étoit la *Comédie* à Athênes, dans le même temps que Sophocle & Euripide s'y disputoient la gloire de rendre la vertu intéressante, & le crime odieux, par des tableaux touchans ou terribles. Comment se pouvoit-il que les mêmes spectateurs

spectateurs applaudissent à des mœurs si opposées? Les héros célébrés par Sophocle & par Euripide étoient morts; le sage calomnié par Aristophane étoit vivant: on loue les grands hommes d'avoir été; on ne leur pardone pas d'être.

Mais ce qui est inconcevable, c'est qu'un comique grôssier, rampant, & obscene, sans goût, sans mœurs, sans vrai-semblance, ait trouvé des enthousiastes dans le siecle de Moliere. Il ne faut que lire ce qui nous reste d'Aristophane, pour juger, comme Plutarque, que *c'est moins pour les honêtes gens qu'il a écrit, que pour la vile populace, pour des hommes perdus d'envie, de noirceur, & de débauche*. Qu'on lise après cela l'éloge qu'en fait Madame Dacier: *Jamais homme n'a eu plus de finesse, ni un tour plus ingénieux; le style d'Aristophane est aussi agréable que son esprit; si l'on n'a pas lu Aristophane, on ne connoît pas encore tous les charmes & toutes les beautés du grec*; &c.

Les magistrats s'aperçurent, mais trop tard, que dans la *Comédie* appelée *moyene*, les poètes n'avoient fait qu'éluder la loi qui défendoit de nommer: ils en porterent une seconde, qui banissant du théâtre toute imitation persònele, borna la *Comédie* à la peinture générale des mœurs.

C'eſt alors que la *Comédie nouvele* cessa d'être une satyre, & prit la forme honête & décente qu'elle a conservée depuis. C'est dans ce genre que fleurit Ménandre, poète aussi élégant, aussi naturel, aussi simple, qu'Aristophane l'étoit peu. On ne peut, sans regréter sensiblement les ouvrages de ce poète, lire l'éloge qu'en a fait Plutarque, d'acord avec toute l'Antiquité: *C'est une prairie émaillée de fleurs, où l'on aime à respirer un air pur ..... La muse d'Aristophane ressemble à une femme perdue; celle de Ménandre à une honête femme.*

Mais comme il est plus aisé d'imiter le grôssier & le bas, que le délicat & le noble; les premiers poëtes latins, enhardis par la liberté & la jalousie républicaine, suivirent les traces d'Aristophane. De ce nombre fut Plaute lui-même: sa muse est comme celle d'Aristophane, de l'aveu non suspect de l'un de leurs apologistes, *une bacchante, pour ne rien dire de pis, dont la langue est détrempée de fiel*.

Térence, qui suivit Plaute, comme Ménandre Aristophane, imita Ménandre sans l'égaler. César l'appeloit un *demi-Ménandre*, & lui reprochoit de n'avoir pas la *force comique*: expression que les commentateurs ont interprétée à leur façon, mais qui doit s'entendre de ces grands traits qui aprofondissent les caracteres, & qui vont chercher le vice jusque dans les replis de l'âme, pour l'exposer en plein théâtre au mépris des spectateurs.

Plaute est plus vif, plus gai, plus fort, plus varié; Térence plus fin, plus vrai, plus pur, plus élégant: l'un à l'avantage que donne l'imagination qui n'est captivée ni par les regles de l'art, ni par celles des mœurs, sur le talent assujéti à toutes ces regles; l'autre a le mérite d'avoir concilié l'agrément & la décence, la politesse & la plaisanterie, l'exactitude & la facilité: Plaute, toujours varié, n'a pas toujours l'art de plaire; Térence trop semblable à lui-même, a le don de paroître toujours nouveau: on souhaiteroit à Plaute l'âme de Térence, à Térence l'esprit de Plaute.

Les révolutions que la *Comédie* a éprouvées dans ses premiers âges, & les différences qu'on y observe encore aujourd'hui, prenent leur source dans le génie des peuples & dans la forme des gouvernemens: l'administration des afaires publiques, & par coséquent la conduite des chefs, étant l'objet principal de l'envie & de la censure dans un État démocratique, le peuple d'Athênes, toujours inquiet & mécontent, devoit se plaire à voir exposer sur la scêne, non seulement les vices des particuliers, mais l'intérieur du gouvernement, les prévarications des magistrats, les fautes des Généraux, & sa propre facilité à se laisser corrompre ou séduire. C'est ainsi qu'il a couroné les satyres politiques d'Aristophane.

Cette licence devoit être réprimée à mesure que le gouvernement devenoit moins populaire; & l'on s'aperçoit de cette modération dans les dernieres *Comédies* du même auteur, mais plus encore dans l'idée qui nous reste de celles de Ménandre, où l'État fut toujours respecté, & où les intrigues privées prirent la place des afaires publiques.

Les Romains, sous les consuls, aussi jaloux de leur liberté que les Athéniens, mais plus jaloux de la dignité de leur gouvernement, n'auroient jamais permis que la République fût exposée aux traits insultans de leurs poètes. Ainsi, les premiers comiques latins hazarderent la satyre persònele, mais jamais la satyre politique.

Dès que l'abondance & le luxe eurent adouci les mœurs de Rome, la *Comédie* elle-même changea son âpreté en douceur; & comme les vices des Grecs avoient passé chez les Romains, Térence, pour les imiter, ne fit que copier Ménandre.

Le même raport de convenance a déterminé le caractere de la *Comédie* sur tous les théâtres de l'Europe, depuis la renaissance des Lettres.

Un peuple qui affectoit autrefois dans ses mœurs beaucoup de gravité, & dans ses sentimens beaucoup d'enflure, a dû servir de modele à des intrigues pleines d'incidens & de caracteres hyperboliques: tel est le Théâtre espagnol: c'est là seulement que seroit vrai-semblable le caractere de cet amant (Villa Mediana),

Qui brûla sa maison pour embrasser sa dame.
L'emportant à travers la flamme.

Mais ni ces exagérations forcées, ni une licence d'imagination qui viole toutes les regles, ni un rafinement de plaisanterie souvent puérile, n'ont pu faire refuser à Lopès de Véga une des premie-

res places parmi les poëtes comiques modernes. Il joint en effet, à la plus heureuse sagacité dans le choix des caracteres, une force d'imagination que le grand Corneille admiroit lui-même. C'est de Lopès de Véga qu'il a emprunté le caractere du *Menteur*, dont il disoit avec tant de modestie & si peu de raison, *qu'il donneroit deux de ses meilleures pieces pour l'avoir imaginé*.

Un peuple qui a mis long temps son honeur dans la fidélité des femmes, ou dans la vengeance de l'afront d'être trahi en amour, a dû fournir ces intrigues périlleuses pour les amans, & capables d'exercer la fourberie des valets: ce peuple, a donné lieu à ce jeu muet, qui, quelquefois par une expression vive & plaisante, & souvent par des grimaces, soutient seul une intrigue dépourvue d'art, de sens, d'esprit, & de goût. Tel est le comique italien, aussi chargé d'incidens, mais moins bien intrigué que le comique espagnol. Ce qui caractérise encore plus le comique italien, est ce mélange de mœurs nationales, que la communication & la jalousie mutuele des petits États d'Italie a fait imaginer à leurs poëtes. On voit dans une même intrigue un Bolonois, un Vénitien, un Napolitain, un Bergamasque, chacun avec le ridicule dominant de sa patrie. Ce mélange bizâre ne pouvoit manquer de réussir dans sa nouveauté. Les Italiens en firent une regle essentiele de leur théâtre, & la *Comédie* s'y vit par-là condamnée à la grôssiere uniformité qu'elle avoit eue dans son origine. Aussi dans le recueil immense de leurs pieces, n'en trouve-t-on pas une seule dont un homme de goût soutiene la lecture. Les Italiens ont eux-mêmes reconu la supériorité du comique françois, & tandis que leurs histrions se soutienent dans le centre des beaux arts, Florence les a exclus de son théâtre, & a substitué à leurs farces le meilleures *Comédies* de Moliere, traduites en Italien. À l'exemple de Florence, Rome & Naples admirent sur leur théâtre les chefs-d'œuvre du nôtre. Venise se défend encore de la révolution; mais elle cédera bientôt au torrent de l'exemple & à l'attrait du plaisir (*a*). Paris seul ne verra-t-il plus jouer Moliere? (La révolution qu'on espéroit en faveur du goût, ne s'est pas faite encore en Italie; & à Paris le théâtre de Moliere est plus négligé que jamais: la foule est à celui des farceurs.) *Voyez* Farce.

Un État où chaque citoyen se fait gloire de penser avec indépendance, a dû fournir un grand nombre d'originaux à peindre. L'affectation de ne ressembler à persone, fait souvent qu'on ne ressemble pas à soi-même, & qu'on outre son propre caractere de peur de se plier au caractere d'autrui. Là, ce ne sont point des ridicules courans; ce sont des singularités personeles, qui donnent prise à la plaisanterie: le vice dominant de la société est de n'être pas sociable. Telle est la source du comique anglois, d'ailleurs plus simple, plus naturel, plus philosophique que les deux autres, & dans lequel la vrai-semblance est rigoureusement observée aux dépens même de la pudeur.

Mais une nation douce & polie, où chacun se fait un devoir de conformer ses sentimens & ses idées aux mœurs de la société, où les préjugés sont des principes, où les usages sont des loix, où l'on est condamné à vivre seul dès qu'on veut vivre pour soi-même; cette nation ne doit présenter que des caracteres adoucis par les égards, & que des vices palliés par les bienséances. Tel est le comique françois, dont le théâtre anglois s'est enrichi, autant que l'opposition des mœurs a pu le permettre.

Le comique françois se divise, suivant les mœurs qu'il peint, en *comique bas*, *comique bourgeois*, & *haut comique*. *Voyez* Comique.

Mais une division plus essentiele se tire de la différence des objets que la *Comédie* se propose: ou elle peint le vice qu'elle rend méprisable, comme la Tragédie rend le crime odieux; de là le comique de caractere: ou elle fait les hommes le jouet des événemens; de là le comique de situation: ou elle présente les vertus communes avec des traits qui les font aimer, & dans des périls ou des malheurs qui les rendent intéressantes; de là le comique atendrissant.

De ces trois genres, le premier est le plus utile aux mœurs, le plus fort, le plus difficile, & par conséquent le plus rare: le plus utile aux mœurs, en ce qu'il remonte à la source des vices, & les ataque dans leur principe; le plus fort, en ce qu'il présente le miroir aux hommes, & les fait rougir de leur propre image; le plus difficile & le plus rare en ce qu'il suppose dans son auteur une étude consommée des mœurs de son siecle, un discernement juste & prompt, & une force d'imagination qui réunisse sous un seul point de vue les traits que sa pénétration n'a pu saisir qu'en détail. Ce qui manque à la plupart des peintres de caractere, & ce que Moliere, ce grand modele en tout genre, possédoit éminemment, c'est ce coup d'œil philosophique, qui saisit, non seulement les extrêmes, mais le milieu des choses: entre l'hypocrite scélérat, & le dévot crédule, on voit

(*a*) M. le Docteur Goldoni a bien *réformé*, il y a plusieurs années, à Venise le Théâtre Comique, en substituant aux pieces qu'on appeloit, *Comédies d'art*, les Comédies de caractere. Son exemple a été suivi par plusieurs autres. Ainsi sans avoir besoin des Comédies Françoises traduites en Italien, on joue sur nos théâtres des Comédies nationales, auxquelles nul étranger refuse son approbation. On n'a cependant encore bani du tout les pieces ancienes pour ne pas choquer le peuple qui les aime. Si MM. les Encyclopédistes s'étoient pris la peine de parcourir la Dramaturgie Italiene, ils se seroient aisément convaincus qu'avant aussi-bien qu'après l'introduction des masques dans le théâtre comique, nous avons-eu bien des Comédies sur le goût des Romains, & des Grecs. (H)

l'homme de bien qui démasque la scélératesse de l'un, & qui plaint la crédulité de l'autre. Moliere met en opposition les mœurs corrompues de la société, & la probité farouche du Misanthrope: entre ces deux excès paroît la modération d'un homme du monde, qui hait le vice, mais qui ne croit pas devoir s'ériger en réformateur. C'est à cette précision qu'on reconoît Moliere, bien mieux qu'un peintre de l'antiquité ne reconut son rival au trait de pinceau qu'il avoit tracé sur une toile.

Si l'on nous demande pourquoi le comique de situation nous excite à rire, même sans le concours du comique de caractere: nous demanderons à notre tour d'où vient qu'on rit de la chute imprévue d'un passant. C'est de ce genre de plaisanterie que Heinsius a eu raison de dire: *Plebis aucupium est & ebusus*. *Voyez* Rire.

Il n'en est pas ainsi du comique atendrissant; peut-être même est-il plus utile aux mœurs que la Tragédie, vu qu'il nous intéresse de plus près, & qu'ainsi, les exemples qu'il nous propose nous touchent plus sensiblement: c'est du moins l'opinion de Corneille. Mais comme ce genre ne peut être ni soutenu par la grandeur des objets, ni animé par la force des situations, & qu'il doit être à la fois familier & intéressant; il est difficile d'y éviter le double écueil d'être froid ou romanesque: c'est la simple nature qu'il faut saisir; & c'est le dernier éfort de l'art, que d'être en même temps ingénieux & naturel. Quant à l'origine du comique atendrissant, il faut n'avoir jamais lu les anciens pour en attribuer l'invention à notre siecle; on ne conçoit même pas que cette erreur ait pu subsister un instant chez une nation acoutumée à voir jouer l'Andriene de Térence, où l'on pleure dès le premier acte. Quelque critique, pour condamner ce genre, a osé dire qu'il étoit nouveau: on l'en a cru sur sa parole: tant la légéreté & l'indifférence d'un certain Public, sur les opinions littéraires, donne beau jeu à l'éfronterie & à l'ignorance.

Tels sont le trois genres de comiques, parmi lesquels nous ne comptons ni le comique de mots si fort en usage dans la société, foible ressource des esprits sans talent, sans étude, & sans goût; ni ce comique obscene, qui n'est plus soufert sur notre théâtre que par une sorte de prescription, & auquel les honêtes gens ne peuvent rire sans rougir; ni cette espece de travestissement, où le parodiste se traîne après l'original, pour avilir, par une imitation burlesque, l'action la plus noble & la plus touchante: genre méprisable, dont Aristophane est l'auteur.

Mais un genre supérieur à tous les autres, est celui qui réunit le comique de situation & comique de caractere, c'est-à-dire, dans lequel les personages sont engagés, par les vices de cœur ou par les travers de l'esprit, dans les circonstances humiliantes, qui les exposent à la risée & au mépris des spectateurs. Tel est, dans l'Avare de Moliere, la rencontre d'Harpagon avec son fils, lorsque, sans se connoître, ils vienent traiter ensemble, l'un comme usurier, l'autre comme dissipateur.

Il est des caracteres trop peu marqués pour fournir une action soutenue: les habiles peintres les ont groupés avec des caracteres dominans; c'est l'art de Moliere: ou ils ont fait contraster plusieurs de ces petits caracteres entr'eux; c'est la maniere de Dufréni, qui, quoique moins heureux dans l'économie de l'intrigue, est celui de nos auteurs comiques, après Moliere, qui a le mieux saisi la nature; avec cette différence, que nous croyons tous avoir aperçu les traits que nous peint Moliere, & que nous nous étonons de n'avoir pas remarqué ceux que Dufréni nous fait apercevoir.

Mais combien Moliere n'est il pas au dessus de tous ceux qui l'ont précédé ou qui l'ont suivi? Qu'on lise le parallele qu'en a fait, avec Térence, l'auteur du siecle de Louis XIV le plus digne de les juger, la Bruyere. *Il n'a*, dit il, *manqué à Térence que d'être moins froid: quelle pureté! quelle exactitude! quelle politesse! quelle élégance! quels caracteres! Il n'a menqué à Moliere que d'éviter le jargon, & d'écrire purement: quel feu! quelle naïveté! quelle source de la bonne plaisanterie! quelle imitation des mœurs!* & *quel fléau du ridicule! Mais quel homme on euroit pu faire de ces deux comiques!*

La dificulté de saisir, comme eux, les ridicules & les vices, a fair dire qu'il n'étoit plus possible de faire des *Comédies* de caracteres. On prétend que les grands traits ont été rendus, & qu'il ne reste plus que des nuances imperceptibles: c'est avoir bien peu étudié les mœurs du siecle, que de n'y voir aucun nouveau caractere à peindre. L'hypocrisie de la vertu est elle moins facile à démasquer que l'hypocrisie de la dévotion? Le misanthrope par air est-il moins ridicule que le misanthrope par principes? Le fat modeste, le petit seigneur, le faux magnifique, le défiant, l'ami de Cour, & tant d'autres, vienent s'offrir en foule à qui aura le talent & le courage de les traiter. La politesse gase les vices; mais c'est une espece de draperie légere, à travers laquelle les grands maîtres savent bien dessiner le nu.

Quant à l'utilité de la *Comédie* morale & décente, comme elle l'est aujourd'hui sur notre théâtre, la révoquer en doute, c'est prétendre que les hommes soient insensibles au mépris & à la honte; c'est supposer, ou qu'ils ne peuvent rougir, ou qu'ils ne peuvent se corriger des défauts dont ils rougissent; c'est rendre les caracteres indépendans de l'amour propre qui en est l'âme, & nous mettre au dessus de l'opinion publique, dont la foiblesse & l'orgueil sont les esclaves, & dont la vertu même a tant de peine à s'afranchir.

Les hommes, dit-on, ne se reconoissent pas à leur image: c'est ce qu'on peut nier hardiment. On croit tromper les autres, mais on ne se trompe jamais; & tel prétend à l'estime publique, qui

n'oseroit se montrer, s'il croyoit être connu comme il se connoît lui-même.

Persone ne se corrige, dit-on encore : malheur à ceux pour qui ce principe est une vérité de sentiment; mais si en effet le fond du naturel est incorrigible, du moins le dehors ne l'est pas. Les hommes ne se touchent que par la surface; & tout seroit dans l'ordre, si on pouvoit réduire ceux qui sont nés vicieux, ridicules, ou méchans, à ne l'être qu'au dedans d'eux-mêmes. C'est le bût que se propose la *Comédie ;* & le théâtre est pour le vice & le ridicule, ce que sont pour le crime les tribunaux où il est jugé, & les échafauds où il est puni.

On pouroit encore diviser la *Comédie* relativement aux états ; & on verroit naître de cette division, la *Comédie* dont nous venons de parler dans cet article, la *Pastorale*, & la *Féerie :* mais la Pastorale & la Féerie ne méritent guere le nom de *Comédie* que par une sorte d'abus. *Voyez les articles* FÉERIE *&* PASTORALE. (*M. MARMONTEL.*)

COMÉDIE. *Histoire ancienne*. La *Comédie* des anciens prit différens noms, relativement à différentes circonstances dont nous allons faire mention.

Ils eurent les *Comédies atellanes ;* ainsi nommées d'Atella dans la Campanie : c'étoit un tissu de plaisanteries ; la langue en étoit oscique ; elle étoit divisée en actes ; il y avoit de la musique, de la pantomime, & de la danse ; de jeunes Romains en étoient les acteurs.

Les *Comédies mixtes*, où une partie se passoit en récit, une autre en action; ils disoient qu'elles étoient *partim statariæ*, *partim motoriæ*, & ils citoient en exemple l'*Eunuque* de Térence.

Les *Comédies* appelées *motoriæ*, celles où tout étoit en action, comme dans l'*Amphitryon* de Plaute.

Les *Comédies* appelées *palliatæ*, où le sujet & les persónages étoient grecs, où les habits étoient grecs, où l'on se servoit du pallium : on les appeloit aussi *crepidæ*, chaussure commune des Grecs.

Les *Comédies* appelées *planipediæ*, qui se jouoient à pieds nus, ou plutôt sur un théâtre de plain-pied avec le rez-de-chaussée.

Les *Comédies* appelées *prætextatæ*, où le sujet & les persónages étoient pris dans l'état de la Noblesse & de ceux qui portoient les *togæ prætextæ*.

Les *Comédies* appelées *rhintonicæ*, ou comique larmoyant, qui s'appeloit encore *hilaro-Tragœdia*, ou *latina Comœdia*, ou *Comœdia italica*. L'inventeur fut un boufon de Tarente nommé Rhintone.

Les *Comédies* appelées *statariæ*, où il y a beaucoup de dialogue & peu d'action, telles que l'*Hécyre* de Térence & l'*Asinaire* de Plaute.

Les *Comédies* appelées *tabernariæ*, dont le sujet & les persónages étoient pris du bas peuple & tirés des tavernes. Les acteurs y jouoient en robes longues, *togis*, sans manteaux à la greque, *palliis*. Afranius & Ennius se distinguerent dans ce genre.

Les *Comédies* appelées *togatæ*, où les acteurs étoient habillés de la toge. Stéphanius fit les premieres; on les subdivisa en *togatæ* proprement dites, *prætextatæ*, *tabernariæ*, & *Atellanæ*. Les *togatæ* tenoient proprement le milieu entre les *prætextatæ* & les *tabernariæ :* c'étoient les opposées des *palliatæ*.

Les *Comédies* appelées *trabeatæ :* on en attribue l'invention à Caïus Mélissus. Les acteurs paroissoient *in trabeis*, & y jouoient des triomphateurs, des chevaliers. La dignité de ces persónages, si peu propres au comique, a répandu bien de l'obscurité sur la nature de ce spectacle. (*M. DIDEROT.*)

Mettons sous les ieux du lecteur les observations de M. Sulzer sur le même sujet : cet écrivain, aussi judicieux qu'élégant, rend tout ce qu'il traite trop intéressant pour être omis.

Si, sans s'atacher ni à la nature de la *Comédie* greque, ni aux différentes formes de la *Comédie* moderne, on veut se faire la notion la plus générale de ce qui peut être compris sous ce nom; on définira la *Comédie*, en disant que c'est *la représentation d'une action qui amuse & instruit le spectateur, tant par la variété des évènemens, que par le caractere, les mœurs, & la conduite des persónages.*

On entend souvent dire que le but de la *Comédie* est de tourner en ridicule les folies des hommes; mais cela n'est vrai ni de la *Comédie* anciene, ni de celle d'aujourd'hui. Combien ne voit-on pas de bonnes *Comédies*, qui sont très-amusantes, & qui néanmoins n'ont point ce but-là ? Dans plusieurs pieces de Plaute, ce qu'elles ont de risible roule plutôt sur les idées comiques & quelquefois gigantesques du poëte, que sur le sujet même : & si l'on rassemble les traits les plus amusans de Térence, on trouvera que cet excellent comique n'a eu que bien rarement en vue de jouer les ridicules. Ce peut être là un des objets de la *Comédie*, souvent elle a amusé les spectateurs aux dépens des fous ou des persones que le poëte n'aimoit pas ; mais cet objet n'est pas essentiel à la bonne *Comédie*.

Non satis est risu diducere rictum
Auditoris ; & est quædam tamen hic quoque virtus.

(Horat. *I*, *Serm.* x, 7.)

Toute action mise sur la scène, qui peut amuser agréablement des persones d'esprit & de goût, sans remuer le sentiment avec trop de véhémence, ni exciter fortement des passions sérieuses, est une bonne *Comédie*. Plus ensuite l'auteur aura su traiter cette action d'une maniere fine, spirituele, & instructive, plus sa piece sera estimée des connoisseurs.

Pour déterminer donc avec plus de précision le caractere & la nature de la *Comédie*, il faut

examiner attentivement ce qu'il peut y avoir d'amusant, d'intéressant, & d'instructif dans les actions, les mœurs, le caractere, & la conduite des hommes, sans remuer trop fortement le cœur.

Aristote a donné de la *Comédie* une idée conforme à ce qu'elle étoit de son temps; selon lui, c'est la représentation de ce qu'il y a de ridicule, de répréhensible, ou de bizàre dans le caractere & dans les actions des hommes. Nous disons que c'est plutôt la représentation de ce que la vie civile, les caracteres, les mœurs, & les actions ont d'amusant & de réjouissant. Chacun sait par expérience que des actions raisonables & vertueuses, des mœurs conformes à la nature, des caracteres exempts de ridicule & de bizàrerie, peuvent plaire sur le théâtre; nous voyons que la *Comédie* romaine a déja su employer des sujets un peu nobles. La vie civile présente plus d'une face sous laquelle on la voit avec plaisir. La nature toute pure peut même déja fournir des mœurs & des actions qui nous amusent. Comment ne trouverions-nous pas plus d'intérêt encore à voir agir les hommes dans l'immense variété des conjonctures de la vie? Tout tableau moral qui nous présente l'homme dans son véritable caractere; toute scêne qui exprime bien les sentimens, les pensées, les projets, & les entreprises des hommes; font, pour le spectateur qui pense, un coup d'œil agréable. Pourquoi interdire au peintre des mœurs, tout sujet qui ne sera pas risible, pourquoi verrions-nous avec moins de plaisir le côté aimable & raisonable de l'homme, que ses défauts & ses ridicules?

Il est très-utile, sans doute, d'exposer les folies des hommes dans leur vrai jour: mais seroit-il moins utile de mettre sous nos ieux des exemples de procédés honêtes, de sentimens nobles, de droiture, de toutes les vertus civiles; en sorte que ces exemples nous touchent, nous atendrissent, & fassent sur nous une impression durable? Et qu'on ne craigne pas que le beau & l'honête soient moins propres à donner du plaisir, que le ridicule; nous voyons au contraire que Plaute & Moliere n'excellent nulle part davantage que dans le sérieux. Ainsi, sans rien retrancher de son prix à la *Comédie* satyrique & enjouée, ne fermons pas nos théâtres à la *Comédie* qui nous amuse par des tableaux plus nobles, & qui, au lieu de nous faire rire des foiblesses de l'humanité, nous réjouit par la vue de ses perfections.

Ne nous laissons pas alarmer par les inquiétudes de quelques Critiques, qui semblent craindre que l'introduction du genre sérieux ne confondît les limites qu'on a mises entre la *Comédie* & la Tragédie, & ne produisît un ambigu monstrueux. La nature ne connoît point ces limites: aussi peu que la Critique pouroit en assigner entre le haut & le bas, le grand & le petit, la Chanson & l'Ode, aussi peu a-t-elle droit d'en mettre entre le tragique & le comique; ils ne different point en essence, ce n'est que le degré qui les distingue.

La regle fondamentale qu'Aristophane semble s'être proposée, étoit de *railler & d'exciter des éclats de rire, & du mépris*. Celle du poete comique doit être de *peindre des mœurs & de dessiner des caracteres qui puissent intéresser le spectateur judicieux & sensible*. En conséquence de cette regle, le premier soin du comique sera d'observer attentivement les mœurs des hommes de tout état, afin de mettre de la vérité & de la force dans ses portraits. Il cherchera à corriger, par une fine raillerie, les défauts qu'il aura observés; il placera dans un jour attrayant ce qu'il aura remarqué de beau & de noble; & ses tableaux nous feront sentir d'un côté ce que les mœurs ont d'aisé, d'aimable, de grand, & d'élevé, & de l'autre ce qu'elles ont de ridicule, de géné, de bas, de rampant, & de méprisable. Nous nous verrons nous-mêmes, & nos contemporains, dans un point de vue qui nous permettra d'apprécier nos mœurs avec impartialité.

Le poete comique fera ensuite une étude très-particuliere des divers caracteres des hommes. Il observera comment ces caracteres sont encore modifiés par le genre de vie, les liaisons extérieures, les égards, les devoirs, & autres circonstances. Pour exciter notre attention, il fera contraster ensemble les caracteres, les devoirs, les passions, & les situations; il nous présentera souvent le combat de la raison & du penchant; il démasquera à nos ieux le fourbe & l'hypocrite, & nous les montrera sous leurs véritables traits; il placera l'honête homme dans les diverses situations critiques de la vie, & il aura soin de le mettre dans un jour qui nous pénetre d'estime & d'affection pour lui. Tous ces objets sont très-intéressans par eux-mêmes, & peuvent le devenir infiniment davantage par l'art du poête: il trouvera encore une source très-abondante de tableaux intéressans dans les divers accidens de la vie humaine, & dans la maniere différente dont les divers caracteres en sont affectés.

La grande diversité des sujets comiques doit nécessairement produire des *Comédies* de plusieurs especes différentes. Il ne seroit pas inutile de déterminer plus précisément ces especes, & de rechercher le caractere distinctif qui convient à chacune.

Une de ces especes, c'est la *Comédie* de caractere, qui s'occupe principalement à développer un caractere particulier, & à le dessiner correctement: nous en avons déja plusieurs de cette espece, comme l'*Avare*, le *Glorieux*, le *Menteur*, &c. mais il y a encore un très-grand nombre de caracteres, qui, quoiqu'intéressans, n'ont point été traités. Et comme les nuances des caracteres varient à l'infini, on peut dire que cette espece seule seroit déja inépuisable.

On a fait, pour les peintres en histoire, un recueil des sujets les plus intéressans, tirés ou des

historiens, ou des poëtes, on des romanciers ; il feroit bien plus important de former, pour le Théâtre, un pareil recueil des caracteres remarquables qui n'ont point encore été mis sur la scêne.

Dans les *Comédies* de ce genre, il faut faire choix d'une action qui place le personage principal dans des circonstances opposées à son caractere. Il faut, comme l'observe M. Diderot, que le misanthrope soit amoureux d'une coquete ; & Harpagon, d'une fille qui est dans l'indigence. La plupart des Critiques exigent que le poëte comique fasse contraster les caracteres pour donner plus de saillie au caractere qu'il veut peindre. Mais l'auteur que je viens de citer remarque, avec beaucoup de sagacité, que le contraste doit être, non dans les différens caracteres, mais dans les situations. Il est très-essentiel, dans les pieces de ce genre, qu'il n'y ait qu'un seul caractere principal, auquel tout le reste soit subordoné ; c'est là ce qui constitue l'unité du sujet, qui est beaucoup plus essentiele que celle du temps ou du lieu. Le plan d'une telle *Comédie* seroit, de placer un homme dans une situation qui fût exactement en conflict avec son caractere dominant : dès-lors il faut, ou que le caractere plie sous l'éfort des circonstances, ou que, par des actions conformes au caractere, les circonstances prenent une tournure qui se prête au caractere ; en un mot, ou la situation ou le caractere doivent enfin avoir le dessus.

Il est aisé de voir qu'un tel plan bien conduit doit intéresser pendant toute la durée de l'action, & que les personages subalternes peuvent encore y répandre une grande variété d'idées. Le *Tartufe* de Moliere tient un peu de ce plan : mais son *Avere* suit un plan tout diférent ; aussi est-il fort inférieur au *Tartufe*. Car d'amener à chaque instant une nouvele situation, qui ne résulte point de l'action principale, uniquement pour la mettre en opposition avec le caractere, c'est coudre des scênes détachées pour en former une *Comédie*. Le poëte peche toujours contre l'unité d'action, dès qu'il suppose des événemens qui ne sont pas une suite naturele de la position des choses dans l'action principale, quoique ces événemens répondent exactement au caractere de ses personages ; car c'est écarter le spectateur de l'action qui seule doit l'occuper. Ainsi, dans l'*Eunuque* de Térence, la premiere scêne du troisieme acte a ce défaut ; elle est très-propre à bien caractériser Thrason, mais elle ne tient point à l'action.

Le but des *Comédies* de caractere peut être, ou simplement d'amuser par la bizârerie du caractere, ou d'inspirer du mépris & de l'aversion pour les caracteres haïssables, ou de montrer ceux qui sont bons & nobles sous un jour propre à les faire aimer. Il est donc aisé de voir que cette premiere espece de *Comédie* est susceptible d'une grande variété.

La seconde espece est la *Comédie* des mœurs. Elle a pour objet de mettre sous les ieux du spectateur un tableau frapant & vrai des usages ou du genre de vie particulier, que les hommes d'un certain état ou condition ont généralement adoptés. Ce sera, par exemple, le tableau de la Cour, celui des mœurs des gens opulens, celui d'une nation entiere. Les *Comédies* de toutes les especes représentent à la vérité des mœurs ; mais cette espece particuliere fait son objet principal de tracer les mœurs d'un genre de vie déterminé. C'est ainsi que Gay, dans son opéra des *Beggars*, ou des *Gueux*, qui a eu tant de succès en Angleterre, donne le tableau des mœurs de l'état le plus vil dans la société, celui des mendians. Les spectacles satyriques des Grecs étoient des *Comédies* de ce genre : on y représentoit les mœurs des satyres.

Cette espece de *Comédie* admet une grande variété de caracteres, & elle est susceptible de beaucoup d'agrémens. Les mœurs des diverses nations & des differens états de la vie civile sont un des plus agréables & des plus intéressans objets de notre réflexion. Il y a des mœurs ridicules, il y en a de détestables : mais il y en a aussi d'ingénues & d'aimables ; il y en a même dont la description enchante. On peut, sans faire de grands éforts d'esprit, imaginer une action propre à bien peindre les mœurs qu'on se propose de représenter. Il n'est pas besoin de détailler ici l'avantage que de pareils tableaux peuvent produire, indépendament du plaisir qu'ils donnent. Chacun sent, pour ne citer que ce seul exemple, de quelle utilité il seroit de représenter sur la scêne les mœurs & le sort de cette classe de persones perdues, que Hogarth a si bien dessinées dans ses estampes, connues sous le nom de *Harlof's-Progress*. Térence avoit déja senti cet avantage, & l'a admirablement bien exprimé dans les vers que nous croyons devoir rapeler ici.

Id vero est, *quod ego* mihi puto palmatium
Me reperisse, *quomodo adolescentulus*
Meretricum ingenia & mores posset noscere:
Mature ut cum cognorit, *perpetuo oderit*.
Quæ dum foris sunt, *nihil videtur mundius*,
Nec magis compositum quidquam, *nec magis elegans*:
Quæ, *cum amatore suo cum cœnant*, *liguriunt*.
Harum videre ingluviem, *sordes*, *inopiam*,
Quam inhonestæ solæ sint domi, *atque avidæ cibi ;*
Quo pacto ex jure hesterno panem atrum vorent :
Nosse omnia hæc, salus est adolescentulis.
Eunuch. act. V, sc. 4.

Mais pour retirer cet important avantage de la *Comédie*, il faudroit sans doute que le poëte & les acteurs excellassent également dans l'art de peindre : dans cette supposition, on croit pouvoir dire que de tous les spectacles dramatiques, la *Comédie* des mœurs seroit la plus utile.

Une troisieme espece de *Comédie* seroit celle qui s'atacheroit à représenter une situation particuliere & intéressante : celle d'un pere malheureux, d'un

homme réduit à l'indigence, ou auſſi la ſituation plus particuliere à laquelle peut conduire telle ou telle action bonne ou mauvaiſe.

Il ne ſemble pas difficile d'inventer une action qui donne lieu au poëte de mettre dans tout ſon jour la ſituation qu'il aura choiſie. Des *Comédies* dans ce goût formeroient un tableau vivant des biens & des maux de la vie humaine.

La moindre eſpece de toutes, c'eſt la *Comédie* d'intrigue: l'action n'en eſt établie, ni ſur le caractere, ni ſur la ſituation des perſonages; elle n'intéreſſe que par la ſingularité des événemens, & le merveilleux de l'intrigue & des incidens; une ſuite variée d'aventures extraordinaires, inatendues, ſouvent romaneſques, qui ſe ſuccedent coup ſur coup & qui ſont croître l'embaras, ſont très-propres à ſoutenir l'attention du ſpectateur juſqu'au moment où l'action ſe termine par un dénoûment imprévu. Ce genre eſt le plus facile de tous; il exige plus d'imagination que de jugement. Il ne faut même qu'un degré d'imagination aſſez médiocre, pour trouver une foule d'incidens, qui, en ſe croiſant réciproquement, mettent obſtacle à des deſſeins prêts à s'acomplir, donnent lieu à des intrigues bizâres, & retardent ainſi l'action pendant quelques actes. Les *Comédies* de cette eſpece ne ſont néanmoins pas à rebuter, elles ſervent à l'amuſement & à la diverſité, elles ſont d'ailleurs propres à fournir de très-jolies ſcénes à tiroir.

Ce petit nombre de remarques peut ſuffire, pour montrer quel vaſte champ eſt ouvert au poëte comique, & quels ſont les avantages & les plaiſirs variés qu'on peut retirer de cette ſeule branche de beaux arts.

Toutes ces remarques ne roulent encore que ſur le ſujet général de la *Comédie*. En examinant la choſe de plus près, il ſe trouvera peut-être que le prix de la *Comédie* dépend moins du ſujet, que de la maniere de le traiter. De la meilleure piece qui ait jamais été miſe ſur la ſcéne, on pouroit aiſément faire une piece déteſtable ſans rien changer, ni au ſujet, ni même à l'ordonance & à la plupart des ſituations. Tout comme un traducteur mal-adroit feroit de l'*Iliade* une mauſſade épopée; ou comme un mauvais peintre feroit d'un des meilleurs tableaux de Raphaël, une copie inſupportable aux ieux des connoiſſeurs.

Il réſulte de là que l'invention, le plan, & l'ordonance du ſujet ne ſont encore que la moindre partie de l'ouvrage; ce n'eſt que la charpente d'une *Comédie*. Il lui faut ſans doute un corps, & ce corps doit avoir une forme agréable & des membres bien proportionés. Mais il lui faut principalement de la vie, une âme qui penſe & qui ait du ſentiment. Or cette vie ſe manifeſte par le dialogue, par la maniere dont les perſonages expriment ce qui ſe paſſe en eux, par des impreſſions exactement conformes à la nature des circonſtances. Un ſpectateur intelligent fréquente le ſpectacle, bien moins pour y voir des événemens remarquables ou des ſituations ſingulieres qu'il imagineroit lui-même en cent manieres tout auſſi amuſantes, que pour obſerver l'effet que ces événemens ou ces ſituations ſont ſur des hommes d'un certain génie ou d'un certain caractere. Il ſe plait à remarquer l'atitude, les geſtes, la phyſionomie, les diſcours, & la contenance entiere d'une perſone dont l'âme doit être agitée par telle ou telle paſſion.

De là naiſſent les principales regles que le poëte comique doit ſuivre dans ſon travail. La premiere & la plus importante, c'eſt que ces perſonages ſuivent exactement la nature dans leurs diſcours & dans leurs actions. Il faut que, dans tout ſpectacle dramatique, le ſpectateur puiſſe oublier que ce n'eſt qu'une production de l'art qu'il a ſous les ieux; il ne goûte parfaitement le plaiſir du ſpectacle, qu'autant qu'il ne voit ni le poëte ni l'acteur. Auſſi-tot qu'il aperçoit quelque choſe qui n'eſt pas dans l'ordre de la nature, il ſort de ſon agréable illuſion, il ſe retrouve au théâtre; le ſpectacle fait place à la critique; toutes les impreſſions ſe diſſipent à l'inſtant, parce que le ſpectateur ſent que d'un monde réel qu'il penſoit obſerver, il a paſſé dans un monde imaginaire.

Si le ſimple doute, ſur la réalité de ce que le ſpectacle nous montre, ſuffit déja pour produire un ſi mauvais effet; que ſera-ce, lorſqu'on y remarquera des choſes qui ſont manifeſtement oppoſées à la nature? Le ſpectateur en ſera indigné, & il n'aura pas tort. Voilà pourquoi on n'aime point à voir des perſonages affecter de la gaité, lorſque ils n'ont aucun ſujet de rire; & qu'on ſe dépite contre le poëte qui veut emporter de force ce que nous ne pouvons acorder qu'à l'adreſſe. Qu'un auteur ait eu en certaines rencontres une heureuſe ſaillie, une penſée ingénieuſe, un ſentiment vif & délicat, cela eſt très-bien; mais pourquoi faut-il qu'il mette ces belles choſes dans la bouche d'un de ces perſonages, qui, par ſon caractere ou par ſa ſituation actuele, ne devroit point les dire? Qu'y a-t-il, par exemple, de plus inſipide que cette froide plaiſanterie que Plaute met dans la bouche d'un amant affligé de la perte de ſa maîtreſſe?

Ita mihi in pectore & in corde facit amor incendium,
Ni lacrymæ os defendant, jam ardeat, credo, caput.

Chaque diſcours, chaque mot qui n'a pas un raport ſenſible & naturel au caractere & à la ſituation de la perſone qui parle, bleſſe un auditeur intelligent.

Il ne ſuffit pas même que les penſées, les ſentimens, les actions ſoient natureles; la maniere de les exprimer doit l'être encore: il faut que l'acteur, ſur la ſcéne, s'exprime préciſément comme celui qu'il repréſente a dû s'énoncer. Un ſeul terme trop haut, trop recherché, ou qui aſſortit

mal au caractere du personage, gâte toute une scène; si le ton du dialogue n'est pas naturel, la piece entiere sera froide. C'est l'un des points les plus difficiles de l'art dramatique. Peu de persones même, dans les conversations ordinaires, savent rendre le dialogue intéressant. La plupart manquent, dans leur maniere de s'énoncer, ou de brièveté, ou de précision, ou d'énergie; leur discours est languissant, ou vague, ou sans force. Le poëte qui sent ces défauts & qui voudroit mieux faire, tombe souvent dans l'excès opposé; il donne dans le sublime, le précieux, le méthodique, & s'écarte du vrai. Horace a rassemblé dans les vers que nous allons citer, tout ce qu'on peut prescrire d'essentiel sur le style & le ton de la *Comédie*.

Est brevitate opus, ut currat sententia, neu se
Impediat verbis lassas onerantibus aures:
Et sermone opus est, modo tristi, sæpe jocoso;
Defendente vicem modo rhetoris, atque poeta,
Interdum urbani, parcentis viribus, atque
Extenuantis eas consulto.

I, Sermon. x, 9.

Si la *Comédie* exige que tout y soit naturel, elle ne demande pas moins que tout y soit intéressant. Malheur au poëte comique qui fera bâiller une seule fois les spectateurs! Il n'est cependant pas possible que l'action soit dans tous les momens de sa durée également vive & également digne d'attention. Il y a nécessairement des scènes peu importantes, des personages subalternes, de petits incidens qui n'influent que foiblement sur l'action principale. Tous ces accessoires néanmoins doivent intéresser, chacun d'eux à sa maniere.

On sait comment s'y prenent les poëtes médiocres, les bons même, lorsque quelquefois ils s'oublient, pour répandre de l'intérêt sur ces petits détails. Ils imaginent quelques formes épisodiques qui ne tienent point au sujet, ils donnent aux personages subalternes des caracteres burlesques, pour amuser le spectateur par leurs saillies pendant que l'action languit. De là la plupart de ces scènes, toujours au fond très-insipides, entre les valets & les suivantes qui s'épuisent en plaisanteries. De là les caracteres d'arlequin, de scaramouche, *&c.* qu'on retrouve dans tant de *Comédies*, quoique leurs habits n'y paroissent pas. Il ne suffit pas, pour excuser le poëte, de dire que ces scènes détachées sont dans la nature, que les domestiques en ont souvent de telles tandis que leurs maîtres s'occupent des plus grands intérêts, & que ceux-ci au milieu de l'action principale sont quelquefois interrompus par des afaires étrangeres. L'auteur n'est pas plus autorisé à faire entrer ces épisodes dans son plan: on ne lui demande pas de nous montrer les choses de la maniere commune dont elles arivent tous les jours, avec tout l'acompagnement qui peut s'y trouver; mais on exige de lui qu'il les représente de la maniere qu'elles ont pu se passer & qu'elles ont dû se faire, pour produire sur un spectateur intelligent & de bon goût le plaisir le plus vif & la satisfaction la plus complete.

Ces défauts de recourir aux scènes épisodiques ou à des remplissages languissans, pour cacher le vide de l'action, sont pour l'ordinaire la suite d'un manque de jugement ou de talent comique dans l'auteur de la piece. Pour réussir dans ce genre, il faut plus qu'en tout autre un grand fond d'idées & d'imagination. Si, en dévelopant l'action dans l'ordre naturel, il ne s'offre rien à l'esprit du poëte que ce qui se présenteroit à l'esprit de tout le monde; si son intelligence ne pénetre pas plus avant dans l'intérieur de son sujet, que jusqu'où le simple bon sens peut aller sans éfort; si les objets ne sont, sur son imagination & sur son cœur, que des impressions ordinaires & communes; il peut en épargner le détail aux spectateurs. Ceux-ci s'atendent à voir sur la scène des personages, qui, dans toutes les conjonctures, les situations, les circonstances, se distinguent du commun des hommes par leur raison, leur esprit, ou leurs sentimens, & qui par ce moyen paroissent dignes de nous intéresser. De tels personages sont toujours sûrs de plaire; on les voit, on les écoute avec satisfaction; & bien que leurs occupations actueles n'aient rien d'intéressant, leur maniere de penser & de sentir répand de l'intérêt sur la scène la moins importante. L'intelligence, l'esprit, l'humeur joviale, le caractere, sont des choses qui excitent notre attention, même dans les événemens de la vie les plus communs. Les moindres actions d'un homme singulier amusent, & chaque mot d'un homme distingué par son esprit ou par ses lumieres fait un impression agréable. Ainsi, les scènes accessoires, pourvu qu'elles tienent réellement à l'action, peuvent très-bien soutenir l'attention des spectateurs. Il est même possible de donner de l'importance à des scènes, qui au fond ne sont placées que pour remplir le vide de l'action lorsque celle-ci est arrêtée par quelque cause inévitable. On peut employer ces scènes à faire raisoner un ou plusieurs personages sur ce qui a précédé, sur la position actuele des choses, sur ce qui va suivre, ou sur le caractere des autres acteurs. C'est là le lieu propre à placer des réflexions lumineuses sur ce que la piece contient de moral & d'instructif; mais il faut que le poëte soit assez judicieux pour mettre dans la bouche de ces personages, au lieu de pensées triviales & communes, des remarques fines & d'une application bien juste, qui, répandant un nouveau jour sur les vérités morales & philosophiques & leur donnant un plus haut degré d'énergie, puissent les graver dans l'esprit & le cœur d'une maniere forte & ineffaçable. C'est dans ces scènes-là que les belles maximes, les sentences mémorables, que les bons juges regardent comme l'objet le plus intéressant de la Poësie, sont véritablement à leur place. Il y a en effet très-

très-peu des ces vérités pratiques, qu'il importe tant à l'homme d'avoir constament présentes à l'esprit, qu'un poëte comique ne puisse déveloper d'une maniere également frapante & convaincante, dans des scênes de l'espece dont nous parlons. Quoique peu vives, ces scênes deviennent très-intéressantes pour des spectateurs qui cherchent quelque chose de plus que le simple amusement des ieux & de l'imagination. Ce n'est que dans le bas comique que l'on ne sauroit supporter des scênes vides d'action.

La *Comédie* est beaucoup plus propre que la Tragédie à donner des scênes instructives. Les événemens tragiques sont hors du cours ordinaire de la nature; au lieu qu'il se présente tous les jours des cas où l'heureux succès dépend du bon sens, de la prudence, de la modération, de la connoissance du monde, de la droiture, ou de quelque vertu particuliere, & où l'opposé de ces qualités produit le desordre & l'embaras. Il n'y a point d'homme qui, par ses liaisons civiles & morales, ne puisse à tout moment se trouver dans des conjonctures, où son procédé envers les autres & sa façon de penser en général, aient une influence sensible sur son sort. Si notre corps est chaque jour exposé à divers accidens, notre état moral ne l'est pas moins. Pouvons-nous un seul moment nous promettre de n'avoir ni procès, ni insultes ni disputes, de ne nous point faire d'ennemis, ou de n'être pas la dupe d'autrui? Tantôt pour nous épargner des embaras & des chagrins, la prudence exige que nous sachions plier; tantôt, que nous ayons une fermeté convenable, & que nous sachions même contre-carrer des persones que nous n'usons ni ne voulons offenser. Tantôt il s'agit de nous calmer nous-mêmes, tantôt, de calmer les autres; ici c'est à nous à faire entendre raison à une persone préoccupée, là c'est à nous à écouter les avis d'autrui & à les peser avec impartialité; un jour nous sommes appelés à pacifier les quereles des autres, le lendemain nous devons nous laisser réconcilier. *Veniam dare petereque vicissim*, c'est la plus fréquente occupation de la vie sociale.

Qui seroit l'homme assez dépourvu de raison, on pourroit dire assez brutal, pour ne pas désirer d'avoir sous les ieux des modeles exacts & bien dessinés, qui lui indiquent d'une maniere bien lumineuse ce qui lui convient de faire & d'éviter en mille rencontres d'où dépendent sa tranquillité, son honeur, souvent tout le bonheur de sa vie? Ce seroit vainement qu'il voudroit consulter les traités de Morale: ces ouvrages, quelque excellens qu'ils soient, s'énoncent d'une maniere trop générale; l'application de leurs préceptes au cas particulier qui se présente, n'est ni sûre ni facile. Il n'y a que le Théâtre comique qui, pour toutes les scênes de la vie humaine, puisse fournir les vrais modeles du bon & du mauvais, d'un procédé raisonable & d'un procédé fou; d'ailleurs les cas y sont déterminés par des circonstances si précises, que le spectateur n'y apprend pas simplement ce qu'il doit faire, mais encore comment il doit le faire: la *Comédie* ne se borne pas à un jugement spéculatif; elle joint le jugement pratique, qui est le seul utile dans la vie.

Persone ne doutera que ces importans objets dont nous venons de parler, ne soient les véritables sujets dont la *Comédie* devroit s'occuper. C'est à l'intelligence & au génie du poëte comique à les traiter de maniere qu'ils deviennent très-instructifs, & par conséquent très-intéressans pour tout homme qui aime à réfléchir; mais comme, d'après cette notion, la *Comédie* ne seroit que la philosophie pratique mise en action; il est clair que, pour y travailler avec succès, les talens du poëte doivent être acompagnés des connoissances du vrai philosophe moral: c'est ici qu'on peut dire avec Horace,

. . . . *Neque enim concludere versum*
Dixeris esse satis. . . .

Le génie poétique dénué d'autres secours seroit d'une foible ressource: si l'auteur ne sait pas embrasser d'un coup d'œil l'ensemble de la vie civile; s'il n'a pas assez aprofondi la nature humaine; s'il ne connoît pas tous les replis du cœur de l'homme; s'il n'a pas le don d'aprécier la sagesse, la vertu, l'honêteté, sous quelque forme qu'elles paroissent; & s'il n'a pas encore démêlé les sources morales & psychologiques d'où découlent les travers, les folies, & les sotises des hommes, il ne sera jamais un excellent poëte comique.

Faut-il s'étoner après cela que ce talent soit si rare? Il n'y a que les meilleures têtes de la nation qui puissent exceller dans ce genre. Nous ne parlons pas ici du génie; car le génie seul, sans une grande expérience du monde, ne sauroit donner tout ce que le Théâtre comique exige; il demande des connoissances qu'on n'acquiert point dans la retraite d'un cabinet. Pour les acquérir, il faut avoir vu les hommes sous leurs diverses relations mutueles, avoir observé leurs actions & leurs mouvemens en mille rencontres, & avoir été soi-même acteur avec eux. Sans cette connoissance pratique, on auroit étudié toute la vie les regles du Théâtre, qu'on ne pouroit pas composer une scêne vraiment bonne. Les regles ne sont utiles qu'à celui qui a sa provision de matériaux, & qui n'est plus occupé qu'à leur donner une forme réguliere.

Après ce que nous avons dit jusqu'ici sur la nature de la *Comédie*, il seroit très-superflu de traiter au long de son utilité. Il est évident qu'elle ne cede en importance à aucun autre genre de Poésie. Si la *Comédie* n'est encore nulle part tout ce qu'elle devroit être, on ne peut l'attribuer qu'à la négligence de ceux qui ont en leur main le sort des beaux arts, & qui ne sentent pas

assez l'importance de cette heureuse invention pour égayer & instruire les hommes. On envisage le Théâtre comme un amusement; c'en est un, la chose est hors de doute; mais puisque, sans rien diminuer de l'amusement qu'il procure, il pouroit avoir une puissante influence sur les mœurs, qu'il serviroit à étendre l'empire de la raison & les sentimens de l'honêteté, à réprimer les folies & à corriger les vices des hommes; ne pas en tirer un parti si utile, c'est imiter cet empereur romain, qui menoit à grand frais une belle armée dans les Gaules pour ne l'occuper qu'à ramasser des coquillages.

Quant à l'origine de la *Comédie*, on n'a pas de relations bien sûres du lieu & du temps de cette invention. Les Athéniens se l'attribuoient; mais Aristote a déja observé qu'on n'avoit pas des mémoires aussi certains sur l'origine de la *Comédie*, qu'on en avoit à l'égard de la Tragédie. Il nous apprend qu'Épicharme & Phormys, tous deux Siciliens, avoient été les premiers à introduire dans la *Comédie* une action suivie & déterminée. C'est à leur imitation que Cratès, Athénien, qui n'a précédé Aristophane que de quelques années, composa des pieces comiques d'une forme réguliere. Jusqu'alors ce n'avoit été apparemment qu'un simple divertissement de fêtes bacchanales, comme presque tous les peuples libres en ont eu dans tous les temps. Il est vrai-semblable que ces divertissemens dans lesquels on se permettoit, comme on le fait encore aujourd'hui en divers lieux, d'ataquer par des brocards & des injures tous les passans, ont donné la premiere idée de la *Comédie*. C'est au moins la plus ancienne forme sous laquelle elle parut à Athênes; Aristophane reproche aux poëtes comiques qui l'avoient *précédé*, & même à ses contemporains, de faire consister leurs *Comédies* en pures bouffoneries & en farces propres à faire rire les enfans. Il se peut encore que la *Comédie* tire sa premiere origine des fêtes que le peuple faisoit après la récolte de la moisson, & des satyres personeles qu'on y toléroit, pour laisser un cours libre à la gaité grôssiere des moissoneurs, qui souvent n'épargnoient pas leurs propres maîtres.

La *Comédie* proprement dite eut successivement trois formes différentes à Athênes. L'anciene *Comédie* s'y introduisit vers la quatre-vingt-deuxieme olympiade. Horace ne nous nomme que trois poëtes qui se soient distingués dans ce genre: Eupolis, Cratinus, & Aristophane. Il ne nous reste que des pieces de ce dernier, & en petit nombre; mais elles suffisent pour donner une idée de ce premier genre. L'action y rouloit sur des événemens réels; arrivés dans le temps même; les personages y sont désignés par leurs véritables noms, & les masques imitoient même leurs traits aussi exactement que la chose pouvoit se faire. On y jouoit des persones actuélement vivantes, & qui souvent étoient présentes au spectacle. La piece entiere n'étoit qu'une satyre continuele. Quiconque avoit fait une sotise mémorable, soit dans le maniment de la chose publique, soit dans les afaires particulieres, ou qui avoit le malheur de déplaire au poëte, étoit bafoué en plein théâtre & exposé à la risée de la populace. Le Gouvernement, les institutions politiques, la Religion même n'étoient point épargnés. Horace nous a tracé le caractere de l'anciene *Comédie* dans les vers suivans:

> *Eupolis, atque Cratinus, Aristophanesque poetæ,*
> *Atque alii quorum* Comœdia *prisca virorum est,*
> *Si quis erat dignus describi, quod malus aut fur,*
> *Quod mœchus foret, aut sicarius, aut alioqui*
> *Famosus, multa cum libertate notabant.*
> I, Serm. vj, 1.

Ainsi, le fond de cette *Comédie* rouloit sur des railleries mordantes du caractere & de la conduite des Athéniens; on ne s'y atachoit à aucune forme réguliere dans l'ordonance du sujet. Souvent celuici étoit allégorique: on y introduisoit, en forme de personages, des nuées, des grenouilles, des oiseaux, des guêpes, &c.

On a de la peine à concevoir aujourd'hui qu'une licence si effrénée ait jamais pu être tolérée; mal en prendroit dans notre siecle au poëte dramatique qui auroit l'insolence de traduire sur la scêne le moindre des citoyens. Il est sur-tout difficile de comprendre qu'Aristophane ait osé impunément insulter sa nation entiere par les railleries les plus ameres, & offenser par conséquent tous ses spectateurs. On a cru que cette impunité étoit due au penchant décidé des Athéniens pour les railleries ingénieuses, penchant qui les portoit à tout pardoner, pourvu qu'on les fît rire. Le Pere Brumoi a pensé que c'étoit par politique qu'on acordoit cette licence aux poëtes, & que les principaux chefs de la république aimoient bien que le peuple plaisantât sur leur administration, pour l'empêcher de l'examiner trop sérieusement. Mais ces explications ne semblent pas assez satisfaisantes, & elles sont en partie fausses; car si le peuple d'Athênes avoit approuvé les satyres personeles, il ne les auroit pas réprimées par un édit public; & l'on voit à quel point il étoit sensible à la licence des poëtes qui ataquoient le Gouvernement, puisqu'il fit condamner à mort Anaximandride pour un seul vers satyrique, moins offensant que ce qu'Aristophane avoit dit impunément en mille endroits de ses *Comédies*. Anaximandride n'avoit fait que parodier ce vers d'Euripide:

Ἡ φύσις ἐβούλεθ' ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει.

Tout son crime étoit d'avoir substitué dans ce vers πόλις à φύσις, le Gouvernement politique à la nature, & d'avoir dit par-là:

Le Magistrat l'a voulu, il ne se soucie point des loix.

Si Aristophane a eu plus de liberté, c'est que de son temps la *Comédie* jouissoit encore du droit

ataché à sa premiere forme. Cette licence faisoit alors partie de la fête pour laquelle la *Comédie* étoit composée ; hors de ce temps-là & loin du théâtre, Aristophane n'eût pas osé faire le plaisant : c'est parce qu'il étoit autorisé, ou par la loi, ou du moins par un ancien usage, qu'il fallut dans la suite un édit exprès pour prohiber de pareilles licences sur la scène.

L'édit dont nous venons de parler introduisit à Athènes la *Comédie* moyene. Le Gouvernement devenu aristocratique défendit de traduire sur la scène des persones actuelement vivantes. Ainsi, on donnoit des événemens vrais sous des noms déguisés ou supposés, à cela près cette *Comédie* n'étoit pas moins mordante que l'anciene ; on y représentoit les actions & les persones avec tant de vérité, qu'on ne pouvoit guere s'y tromper. Aristophane & d'autres, qui continuerent à composer après la publication de l'édit, surent l'éluder par cette ruse, & n'en furent pas moins licencieux : il fallut un second édit pour réformer ce nouvel abus.

La *Comédie* prit alors sa troisieme forme chez les Grecs : c'est celle qu'on nomma *la nouvele Comédie*. Elle n'osa plus prendre son sujet dans un événement véritable & récent. L'action & les personages devoient être d'invention, comme ils le sont aujourd'hui ; & parce que la fiction a beaucoup moins d'attrait que la réalité, les poëtes durent suppléer au défaut d'intérêt, par des intrigues, ingénieuses, & une exécution plus travaillée. Ce n'est qu'alors que la *Comédie* devint véritablement un ouvrage de l'art, astreint à un plan & à des regles fixes. Ménandre, parmi les Grecs, fut celui qui acquit la plus grande gloire dans ce nouveau genre, & qui, à ce qu'on a lieu de croire, donna en effet d'excellentes pieces au Théâtre : les fragmens qui nous en restent augmentent nos regrets, & inspirent la plus haute idée pour l'auteur.

Il paroît que, dans la Grece propre, Athènes seule a eu la véritable *Comédie* ; on ignore jusqu'à quel temps elle s'y soutint. Elle ne s'introduisit à Rome que long temps après, dans la cent trentecinquieme olympiade, l'an de Rome 514 : on l'y fit aussi servir aux fêtes sacrées, & on l'employa, au raport de Tite-Live, comme un moyen propre à apaiser la colere des dieux. *Ludi scenici inter alia cœlestis iræ placamina instituti dicuntur*. Les Romains l'avoient reçue des Étrusques, *Primi scenici ex Hetruria acciti* ; mais on ne sait ni d'où ni à quelle occasion la *Comédie* avoit passé en Étrurie. Les premiers poëtes comiques chez les Romains furent Livius-Andronicus, Naconis, & ensuite Ennius ; ils étoient à la fois auteurs & acteurs : la forme de leurs *Comédies* n'est pas connue. Au jugement de Cicéron, les pieces de Livius ne soutenoient pas une seconde lecture : *Livianæ fabulæ non satis dignæ quæ iterum legantur*. À Ennius succéderent Plaute & Cécilius, qui, de même que Térence après eux, prirent leurs *Comédies* du Théâtre des Grecs : ces pieces n'étoient pour la plupart qu'une traduction libre des *Comédies* greques de la nouvele forme. Sous le regne d'Auguste, le poëte Afranius devint célebre pour ses *Comédies* ; mais il n'en est parvenu aucune jusqu'à nous : il différoit de Térence, en ce qu'il avoit choisi des personages Romains.

La *Comédie* romaine étoit distinguée en diverses especes, d'après la condition & l'habillement des personages. Quand ceux-ci remplissoient les premiers emplois de l'état, la *Comédie* étoit nommée *Prætextata* ou *Trabeata* ; étoit-ce des particuliers d'un rang distingué ? elle se nommoit *Togata* ; enfin, on l'appeloit *Tabernaria*, quand les personages étoient pris d'entre le commun du peuple : celle-ci se subdivisoit encore en deux especes, l'*Atellana* & la *Palliata* ; cette derniere du *pallium* ou du manteau à la greque, & l'autre de la Ville d'Atella en Italie.

On n'a rien de bien certain sur l'origine de la *Comédie* moderne ; il est probable que durant les siecles du moyen âge il se conserva toujours en Italie quelque reste de la *Comédie* romaine, qui se raprocha petit à petit de l'anciene forme lorsque le goût commença à renaître. Il n'est pas impossible néanmoins que la *Comédie* ait pris naissance chez quelques nations modernes, de la même maniere qu'autrefois chez les Grecs, sans aucune imitation : quoi qu'il en soit, ce n'est pas la peine de faire de longues recherches sur l'origine & les progrès de la *Comédie* moderne avant le seizieme siecle, puisqu'on sait que ce siecle-là n'avoit que de misérables farces, sans goût ni régularité. Il faut cependant observer que, déja sous le pontificat de Léon X, le célebre Machiavel composa quelques *Comédies*, où l'on retrouve des vestiges de l'esprit de Térence. Une piece françoise de plus anciene date encore, dans le genre du bas comique, c'est l'*Avocat Patelin*, qu'on donne encore aujourd'hui au théâtre françois. Ce n'est qu'un siecle passé que la *Comédie* reprit une forme supportable ; ce ne fut d'abord que par des tours d'intrigues, des incidens bizârres, des travestissemens, des reconoissances, & des aventures nocturnes qu'elle plut : les poëtes Espagnols brillerent sur-tout dans ce genre. Mais vers le milieu du dernier siecle, la *Comédie* parut sous une meilleure forme, & avec la dignité qui lui convient. Moliere en France mit, sur la scène, des pieces qui s'y soutiendront aussi long temps que le spectacle comique subsistera. Notre siecle a produit les *Comédies* du genre sérieux, touchant, & qui donne dans le tragique ; mais il semble que même dans ce haut comique, on n'est pas encore revenu du préjugé qui regarde la *Comédie* comme un spectacle burlesque, puisque dans les pieces les plus sérieuses on retrouve des valets boufons, & des suivantes qui les agacent. (*M. Sulzer*.)

Comédie Sainte, *Hist. mod. du Théât.* Les *Comédies saintes* étoient des especes de farces sur des sujets de piété, qu'on représentoit publiquement

dans le quinzieme & le seizieme siecle. Tous les historiens en parlent.

Chez nos dévots aïeux le Théâtre abhorré
Fut long-temps dans la France un plaisir ignoré:
De pélerins, dit-on, une troupe grossiere
En public à Paris y monta la premiere,
Et sotement zélée en sa simplicité,
Joua les Saints, la Vierge, & Dieu par piété.
Art poétiq.

La fin du regne de Charles V ayant vu naître le Chant royal, genre de Poésie de même construction que la Ballade, & qui se faisoit en l'honneur de Dieu ou de la Vierge, il se forma des sociétés, qui, sous Charles VI, en composerent des pieces distribuées en actes, en scènes, & en autant de différens persónages qu'il étoit nécessaire pour la représentation. Leur premier essai se fit au bourg Saint Maur; ils prirent pour sujet la Passion de Notre-Seigneur. Le prévôt de Paris en fut averti, & leur défendit de continuer: mais ils se pourvurent à la Cour; & pour se la rendre plus favorable, ils érigerent leur société en confrérie, sous le titre des *Confreres de la passion de Notre-Seigneur*. Le roi Charles VI voulut voir quelques-unes de leurs pieces: elles lui plurent, & ils obtinrent des lettres patentes du 4 Décembre 1402, pour leur établissement à Paris. M. de la Mare les raporte dans son *Tr. de Pol. l. III, tom. III, ch. jx.* Charles VI leur acorda, par ces lettres patentes, la liberté de continuer publiquement les représentations de leurs *Comédies pieuses*, en y appelant quelques-uns de ses officiers; il leur permit même d'aller & de venir par la ville habillés suivant le sujet & la qualité des mysteres qu'ils devoient représenter.

Après cette permission, la société de la Passion fonda dans la chapelle de la Sainte Trinité le service de la Confrérie. La maison dont dépendoit cette chapelle avoit été bâtie hors la porte de Paris du côté de S. Denis, par deux gentilshommes Allemands, freres utérins, pour recevoir les pélerins & les pauvres voyageurs qui arivoient trop tard pour entrer dans la ville, dont les portes se fermoient alors. Dans cette maison il y avoit une grande salle que les confreres de la Passion louerent: ils y construisirent un théâtre & y représenterent leur jeux, qu'ils nommerent d'abord *Moralités*, & ensuite *Mysteres*, comme le mystere de la Passion, le mystere des Actes des Apôtres, le mystere de l'Apocalypse, *&c.* Ces sortes de *Comédies* prirent tant de faveur, que bientôt elles furent jouées en plusieurs endroits du royaume sur des théâtres publics; & la Fête-Dieu d'Aix en Provence en est encore de nos jours un reste.

Alain Chartier, dans son *Histoire de Charles VII*, parlant de l'entrée de ce roi à Paris en l'année 1437, *pag.* 109, dit que, „ Tout au long „ de la grande rue S. Denis, auprès d'un jet de „ pierre l'un de l'autre, étoient des échafauds „ bien & richement tendus, où étoient faits par „ persónages l'Annonciation Notre-Dame, la Nati- „ vité Notre-Seigneur, sa Passion, sa Résurre- „ ction, la Pentecôte, & le jugement qui seyoit „ très-bien: car il se jouoit devant le Châtelet „ où est la justice du roi. Et Emmy la ville, „ y avoit plusieurs autres jeux de divers mysteres, „ qui seroient très-longs à raconter. Et là ve- „ noient gens de toutes parts criant *Noël*, & les „ autres pleuroient de joie „.

En l'année 1486, le Chapitre de l'Église de Lyon ordona soixante livres à ceux qui avoient joué le mystere de la passion de Jésus-Christ, *liv. XXVIII des Actes capitulaires, fol.* 153. De Rubis, dans son Histoire de la même ville, *liv. III, ch. liij*, fait mention d'un théâtre public dressé à Lyon en 1540. „ Et là, dit-il, par l'espace de „ trois ou quatre ans, les jours de dimanches & „ les fêtes après le dîner, furent représentées la „ plupart des histoires du vieil & nouveau Testa- „ ment, avec la farce au bout, pour récréer les „ assistans „. Le peuple nommoit ce théâtre le *Paradis*.

François I, qui prenoit grand plaisir à la représentation de ces sortes de *Comédies Saintes*, confirma les priviléges des confreres de la Passion par lettres patentes du mois de Janvier 1518. Voici le titre de deux de ces pieces, par où le lecteur poura s'en former quelque idée. *S'ensuit le mystere de la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ, nouvélement revu & corrigé outre les précédentes impressions, avec les additions faites par très-éloquent & scientifique maître* Jean Michel; *lequel mystere fut joué à Angiers moult triomphalement, & dernièrement à Paris, avec le nombre des persónages qui sont à la fin dudit livre, & sont en nombre cxlj.* 1541, *in*-4°.

L'autre piece contient le mystere des Actes des Apôtres: il fut imprimé à Paris en 1540 *in*-4°. & on marqua dans le titre qu'il étoit *joué à Bourges*. L'année suivante il fut réimprimé *in-fol.* à Paris, où il se jouoit. Cette *Comédie* est divisée en deux parties. La premiere est intitulée: *Le premier volume des Catholiques œuvres & actes des Apôtres, rédigés en écrit par S. Luc Évangéliste, & historiographe, député par le S. Esprit, icelui S. Luc écrivant à Théophile, avec plusieurs histoires en icelui insérées des gestes des Césars. Le tout vu & corrigé bien & dûment selon la vraie vérité, & joué par persónages à Paris en l'hôtel de Flandres, l'an mil cinq cent* XLI, *avec privilége du roi. On les vend à la grand'salle du Palais par Arnould & Charles les Angéliers freres, tenans leurs boutiques au premier & deuxieme pilier, devant la chapelle de messeigneurs les présidens*: in-fol. La seconde partie a pour titre: *Le second volume du magnifique mystere des actes des Apôtres, continuant la narration de leurs faits & gestes selon l'Écriture Sainte, avec plusieurs histoires en icelui insérées des gestes des Césars. Vu & cor-*

rigé bien & dûment selon la vraie vérité, & ainsi que le mystere est joué à Paris cette présente année mil cinq cent quarante-un.

Cet ouvrage fut commencé vers le milieu du quinzieme siecle par Arnould Greban, chanoine du Mans, & continué par Simon Greban, son frere, secrétaire de Charles d'Anjou, comte du Maine: il fut ensuite revu, corrigé, & imprimé par les soins de Pierre Cuevret ou Curet, chanoine de Mans, qui vivoit au commencement du seizieme siecle. *Voyez la Bibliotheque* de la Croix du Maine, *pag.* 24, 391 *&* 456.

Quelques particuliers entreprirent de faire jouer de cette maniere en 1542, à Paris, le mystere de l'ancien Testament, & François I avoit approuvé leur dessein; mais le Parlement s'y opposa par acte du 9 Décembre 1541, & ce morceau des registres du Parlement est très-curieux, au jugement de M. du Monteil.

La représentation de ces pieces sérieuses dura près d'un siecle & demi; mais insensiblement les joueurs y mêlerent quelques farces tirées de sujets burlesques, qui amusoient beaucoup le peuple, & qu'on nomma les *Jeux des pois pilés*, apparemment par allusion à quelque scéne d'une des pieces.

Ce mélange de religion & de bouffonnerie déplut aux gens sages. En 1545 la maison de la Trinité fut de nouveau convertie en hôpital, suivant la fondation; ce qui fut ordoné par un arrêt du Parlement. Alors les confreres de la Passion, obligés de quiter leur salle, choisirent un autre lieu pour leur théâtre; & comme ils avoient fait des gains considérables, ils acheterent en 1548 la place & les masures de l'hôtel de Bourgogne, où ils bâtirent un nouveau théâtre. Le Parlement leur permit de s'y établir, par arrêt du 19 Novembre 1548, à condition de n'y jouer que des sujets profanes, licites, & honêtes, & leur fit très-expresses défenses d'y représenter aucun mystere de la Passion ni autre mystere sacré: il les confirma néanmoins dans tous leurs priviléges, & fit défenses à tous autres, qu'aux confreres de la Passion, de jouer ni représenter aucuns jeux, tant dans la ville, faux-bourgs, que banlieue de Paris, sinon sous le nom & au profit de la confrerie: ce qui fut confirmé par lettres patentes d'Henri II, du mois de Mars 1559.

Les confreres de la Passion, qui avoient seuls le privilége, cesserent de monter eux-mêmes sur le théâtre; ils trouverent que les pieces profanes ne convenoient plus au titre religieux qui caractérisoit leur compagnie. Une troupe d'autres comédiens se forma pour la premiere fois, & prit d'eux à loyer le privilége & l'hôtel de Bourgogne. Les bailleurs s'y réserverent seulement deux loges pour eux & pour leurs amis: c'étoient les plus proches du théâtre, distinguées par des bâreaux; & on les nommoit les *Loges des maîtres*. La farce de *Patelin* y fut jouée: mais le premier plan de *Comédie profane* est dû à Étienne Jodelle, qui composa la piece intitulée la *Rencontre*, qui plut fort à Henri II, devant lequel elle fut représentée. *Cléopâtre* & *Didon* sont deux tragédies du même auteur, qui parurent des premieres sur le théâtre au lieu & place des tragédies saintes.

Dès qu'Henri III fut monté sur le trône, il infecta le royaume de farceurs; il fit venir de Venise les comédiens italiens surnomés *li Gelosi* (*a*), lesquels, au raport de M. de l'Étoile (que je vais copier ici) „ commencerent le Dimanche 29 Mai 1577, leurs „ *Comédies*, en l'hôtel de Bourbon à Paris; ils „ prenoient quatre sous de salaire par tête de tous „ les François, & il y avoit tel concours, que „ les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en „ avoient pas tous ensemble autant quand ils prê„ choient... Le Mercredi 26 Juin, la Cour, „ assemblée aux Mercuriales, fit défenses aux „ *Gelosi* de plus jouer leurs *Comédies*, pour ce „ qu'elles n'enseignoient que paillardises...Le Samedi „ 27 Juillet, *li Gelosi*, après avoir présenté à la „ Cour les lettres patentes, par eux obtenues du „ roi, afin qu' il leur fût permis de jouer leurs „ *Comédies*, nonobstant les défenses de la Cour, „ furent renvoyés par fin de non-recevoir, & „ défenses à eux faites de plus obtenir & présen„ ter à la Cour de telles lettres, sous peine de „ dix-mille livres parisis d'amende, applicables à „ la boîte des pauvres; nonobstant lesquelles défen„ ses, au commencement de Septembre suivant, „ ils recomencerent à jouer leurs *Comédies* en „ l'hôtel de Bourbon, comme auparavant, par la „ jussion expresse du roi: la corruption de ce „ temps étant telle, que les farceurs, boufons, „ put... & mignons, avoient tout crédit auprès „ du roi „. *Journal d'Henri III*, par Pierre de l'Étoile, *à la Haye*, 1744, *in-8o. tom.* I, *pag.* 206, 209 *&* 211.

La licence s'étant également glissée dans toutes les autres troupes de comédiens, le Parlement refusa pendant long-temps d'enregistrer leurs lettres patentes, & il permit seulement en 1596 aux comédiens de province, de jouer à la foire Saint Germain, à la charge de payer, par chaque année qu'ils joueroient, deux écus aux administrateurs de la confrérie de la Passion. En 1609, une ordonance de police défendit à tous comédiens de représenter aucunes *Comédies* ou farces, qu'ils ne les eussent communiquées au procureur du roi. Enfin, on réunit le revenu de la confrérie de la Passion à l'hôpital général. *Voyez sur tout ceci* Pasquier,

(*a*) Isabelle Andréini, née à Padoue, Poëte très-distinguée, célebre par sa chasteté, étoit du nombre des *Gelosi*. Douée d'une grâce singuliere, elle se distingua dans les Théâtres d'Italie, passa ensuite en France, où elle mérita les applaudissemens universels. Le grand Henri IV lui fit un accueil très-favorable. Elle mourut en 1604, âgée de 42 ans, à Lyon, où on lui prodigua les honeurs de la sépulture.

Rech. l. VII, ch. v. De la Mare, *Traité de Pol. liv. III, tom. III. Œuvres de* Despréaux, *Paris*, 1747, *in* 8°. &c.

Les accroissemens de Paris ayant obligé les comédiens à se séparer en deux bandes; les uns resterent à l'hôtel de Bourgogne, & les autres allerent à l'hôtel d'Argent au Marais. On y jouoit encore les pieces de Jodelle, de Garnier, & de leurs semblables, quand Corneille vint à donner sa *Mélite*, qui fut suivie du *Menteur*, piece de caractere & d'intrigue. Alors parut Moliere, le plus parfait des poëtes comiques, & qui a remporté le prix de son art mal-gré ses jaloux & ses contemporains.

Le comique, né d'une dévotion ignorante, passa dans une bouffonerie ridicule; ensuite tomba dans une licence grôssiere, & demeura tel, ou barbouillé de lie, jusqu'au commencement du siecle de Louis XIV. Le cardinal de Richelieu, par ses libéralités, l'habilla d'un masque plus honête; Moliere, en le chaussant de brodequins jusqu'alors inconnus, l'éleva au plus haut point de gloire; & à sa mort, la nature l'ensévelit avec lui. (*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

(II) Les *Comédies Saintes* eurent leur origine en Italie bien du temps avant qu'on les connût en France. On les jouoit en Toscane vers l'an 1273; mais il est certain qu'on faisoit de ces représentations à Padoue plusieurs années avant cette époque. On le prouve per le témoignage d'une petite chronique imprimée à la suite de celle de Rolandin Grammairien. *Hoc anno* (1243), y est-il dit *in festo Pascha facta fuit Representatio Passionis & Resurrectionis Christi solemniter & ordinate in Prato Vallis. Voyez* Apostolo Zeno dans ses Annotations à la Bibliotheque Italiene de Fontanini, Vol. 1, pag. 487. M. de Voltaire lui-même dans son opuscule intitulé: *Divers changemens arivés à la Tragédie*, s'exprime ainsi sur ce sujet: *Nous imitâmes ces Représentations des Italiens, de qui nous tenons tout; & nous les imitâmes assez tard ainsi que dans presque tous les Arts de l'esprit & de la main*. Ces Comédies saintes furent en usage à Padoue pendant long-temps: par un arrêt donné en 1331, on jouoit chaque année dans l'Amphitéâtre le Mystere de l'Annonciation de Notre-Dame; mais à cause des inconvéniens qui en arivoient, il fut révoqué l'an 1600.)

COMÉDIE-BALLET. Au théâtre françois, on donne ce nom aux *Comédies* qui ont des intermedes, comme *Psyché*, la *Princesse Élide*, &c. *Voyez* INTERMEDE. Autrefois, & dans sa nouveauté, *Georges Dandin* & le *Malade imaginaire*, étoient appelés de ce nom, parce qu'ils avoient des intermedes.

Au théâtre lyrique, la *Comédie-ballet* est une espece de *Comédie* en trois ou quatre actes, précédés d'un prologue.

Le *Carnaval de Venise* de Renard, mis en musique par Campra, est la premiere *Comédie-ballet*, qu'on ait représentée sur le théâtre de l'Opéra: elle le fut en 1699. Nous n'avons dans ce genre que le *Carnaval & la Folie*, ouvrage de la Motte, fort ingénieux & très-bien écrit, donné en 1704, qui soit resté au Théâtre. La musique est de Destouches.

Cet ouvrage n'est point copie d'un genre trouvé. La Motte a manié son sujet d'une maniere originale. L'allégorie est le fond de sa piece, & c'est presqu'un genre neuf qu'il a créé. C'est dans ces sortes d'ouvrages qu'il a imaginés, qu'il a été excellent. Il étoit foible, quand il marchoit sur les pas d'autrui; & presque toujours parfait, quelquefois même sublime, lorsqu'il suivoit le feu de ses propres idées. *Voyez* PASTORALE & BALLET. (*M.* DE CAHUSAC.)

COMÉDIEN, s. m. (*Belles Lettres.*) Persone qui fait profession de représenter des pieces de Théâtre, composées pour l'instruction & l'amusement du Public.

On donne ce nom, en général, aux acteurs & actrices qui montent sur le théâtre, & jouent des rôles, tant dans le comique que dans le tragique, dans les spectacles où l'on déclame: car à l'Opéra on ne leur donne que le nom d'*Acteurs* ou *d'Actrices*, *Danseurs*, *Filles des Chœurs*, &c.

Nos premiers *Comédiens* ont été les Troubadours, connus aussi sous le nom de *Trouveurs* & *Jongleurs*; ils étoient tout-à-la-fois auteurs & acteurs, comme on a vu Moliere, Dancourt, Montfleury, le Grand, &c. Aux Jongleurs succéderent les confreres de la Passion qui représentoient les pieces appelées *Mysteres*, dont il a été parlé plus haut. *Voyez* COMÉDIE SAINTE.

À ces confreres ont succédé les troupes de *Comédiens*, qui sont ou sédentaires comme les *Comédiens* françois, les *Comédiens* italiens établis à Paris, & plusieurs autres troupes qui ont des théâtres fixes dans plusieurs grandes villes du royaume, comme Strasbourg, Lille, &c. ou les *Comédiens* qui courent les provinces & vont de ville en ville, & qu'on nomme *Comédiens de campagne*.

La profession de *Comédien* est honorée en Angleterre; on n'y a point fait difficulté d'acorder à mademoiselle Olfilds un tombeau à Westminster à côté de Newton & des rois. En France, elle est moins honorée. L'Église romaine les excommunie, & leur refuse la sépulture Chrétiene s'ils n'ont pas renoncé au théâtre avant leur mort. (*L'Abbé* MALLET.)

Si l'on considere le but de nos spectacles, & les talens nécessaires dans celui qui fait y faire un rôle avec succès, l'état de *Comédien* prendra nécessairement dans tout bon esprit le degré de considération qui lui est dû. Il s'agit maintenant, sur notre théâtre françois particuliérement, d'exciter à la vertu, d'inspirer l'horreur du vice, & d'exposer les ridicules: ceux qui l'occupent sont les organes des premiers génies & des hommes les plus célebres de la nation, Corneille, Racine, Moliere, Renard, M. de Voltaire, &c. leur fonction exige, pour y exceller, de la figure, de

la dignité, de la voix, de la mémoire, du geste, de la sensibilité, de l'intelligence, de la connoissance même des mœurs & des caractères, en un mot un grand nombre de qualités, que la nature réunit si rarement dans une même persone qu'on compte plus de grands auteurs que de grands *Comédiens*. Mal-gré tout cela, ils ont été traités très-durement par les loix de la plupart des peuples policés. (*M. Diderot*.)

Chez les Romains, les *Comédiens* étoient dans une espece d'incapacité de s'obliger, tellement que, quoiqu'ils se fussent engagés sous caution & même par serment, ils pouvoient se retirer. *Novell.* 51. Cette loi ne s'observe point parmi nous.

Il a toujours été défendu aux *Comédiens* de représenter sur le théâtre les ecclésiastiques & les religieux. *Novell.* 123, *ch. xliv. Et l. minus cod. de episcop. aud.* §. *omnibus auth. de sanctiss. episcop.*

Les *Comédiens* étoient autrefois regardés comme infâmes (*l. si. fratres eod. ex. quibus causis infamia irrogat. C. lib. II, cap. xij.*); & par cette raison on les a regardés comme incapables de rendre témoignage. *Voyez* Perchambaut, *sur l'art.* 151 *de la Coutume de Bretagne*. Le canon *definimus*, 4, *quest. j*, dit qu'un *Comédien* n'est pas recevable à intenter une accusation: & le §. *causas auth. ut cum de appell. cognos.* porte qu'un fils qui, contre la volonté de son pere, s'est fait *Comédien*, encourt son indignation.

Charlemagne, par une ordonance de l'an 789, mit aussi les histrions au nombre des persones infâmes, & auxquelles il n'étoit pas permis de former aucune accusation en justice.

Les conciles de Maïence, de Tours, de Rheims, de Châlons-sur-Saône, tenus en 813, défendirent aux évêques, aux prêtres, & autres ecclésiastiques, d'assister à aucun spectacle, à peine de suspension & d'être mis en pénitence; & Charlemagne autorisa cette disposition par une ordonance de la même année. *Voyez les capitul. tom. I, col.* 229, 1163 & 1170.

Mais il faut avouer que la plupart de ces peines ont moins été prononcées contre des *Comédiens* proprement dits, que contre des histrions ou farceurs publics, qui méloient dans leurs jeux toutes sortes d'obscénités; & que le Théâtre étant devenu plus épuré, on a conçu une idée moins désavantageuse des *Comédiens*.

On tient néanmoins toujours pour certain que les *Comédiens* dérogent; mais il en faut excepter ceux du roi qui ne dérogent point, comme il résulte d'une déclaration de Louis XIII, du 16 Avril 1641, regîtrée en Parlement le 24 du même mois, & d'un arrêt du Conseil du 10 Septembre 1668, rendu en faveur de Floridor, *Comédien* du roi, qui étoit gentilhomme, par lequel il lui fut acordé un an pour raporter ses titres de noblesse, & cependant défenses furent faites au traitant de l'inquiéter pour la qualité d'écuyer.

Les acteurs & actrices de l'Opéra ne dérogent pas non plus, attendu que ce spectacle est établi sous le titre d'*Académie royale de Musique*.

La part que chaque *Comédien* a dans les profits peut être saisie par ses créanciers. *Arrêt du* 2 *Juin* 1693. *Journ. des Audiences*.

Il y a plusieurs réglemens pour la profession des *Comédiens* & pour les spectacles en général, qui sont raportés ou cités dans le *Tr. de la Police*, *tome I, liv. III, tit. iij*, & *dans le Dictionaire des arrêts*, au mot *Comédien*. (*M. Boucher d'Argis*.)

* COMIQUE, pris pour le genre de la Comédie, est un terme relatif. Ce qui est *Comique* pour tel peuple, pour telle société, pour tel homme, peut ne pas l'être pour tel autre. L'effet du *Comique* résulte de la comparaison qu'on fait, même sans s'en apercevoir, de ses mœurs avec les mœurs qu'on voit tourner en ridicule, & suppose, entre le spectateur & le perspremier. Ce n'est pas que le même homme ne puisse rire de sa propre image, lors même qu'il s'y reconoît: cela vient, (¶ ou du plaisir secret qu'on a de se croire plus adroit qu'un autre à échaper au ridicule, ou) d'une duplicité de caractère qui s'observe encore plus sensiblement dans le combat des passions, où l'homme est sans cesse en opposition avec lui-même. On se juge, on se condamne, on se plaisante, comme un tiers; & l'amour propre y trouve son compte.

Le *Comique* n'étant qu'une relation, il doit perdre à être transplanté; mais il perd plus ou moins en raison de sa bonté essentiele. S'il est peint avec force & vérité, il aura toujours, comme les portraits de Vandeyk & de Latour, le mérite de la Peinture, lors même qu'on ne sera plus en état de juger de la ressemblance; & les connoisseurs y aperceevront cette âme & cette vie, qu'on ne rend jamais qu'en imitant la nature. D'ailleurs, si le *Comique* porte sur des caractères généraux & sur quelque vice radical de l'humanité, il ne sera que trop ressemblant dans tous les pays & dans tous les siecles. L'*Avocat patelin* semble peint de nos jours. L'*Avare* de Plaute a ses originaux à Paris. Le *Misanthrope* de Moliere eût trouvé les siens à Rome. Tels sont malheureusement, chez tous les hommes, le contraste & le mélange de l'amour propre & de la raison, que la théorie des bonnes mœurs & la pratique des mauvaises sont presque toujours & par-tout les mêmes. L'avarice, cette avidité insatiable qui fait qu'on se prive de tout pour ne manquer de rien; l'envie, ce mélange d'estime & de haine pour les avantages qu'on n'a pas: l'hypocrisie, ce masque du vice déguisé en vertu; la flaterie, ce commerce infâme entre la bassesse & la vanité: tous ces vices & une infinité d'autres existeront par-tout où il y aura des hommes, & par-tout ils seront regardés comme des vices. Chaque homme méprisera dans son semblable ceux dont il se croira exempt, & prendra un plaisir

malin à les voir humilier: ce qui assure à jamais le succès du *Comique* qui ataque les mœurs générales.

Il n'est pas ainsi du *Comique* local & momentanée. Il est borné, pour les lieux & pour les temps, au cercle du ridicule qu'il ataque: mais il n'est souvent que plus louable, atendu que c'est lui qui empêche le ridicule de se perpétuer & de se répandre, en détruisant ses propres modeles; & que, s'il ne ressemble plus à persone, c'est que persone n'ose plus lui ressembler. Ménage, qui a dit tant de mots & qui en a dit si peu de bons, avoit pourtant raison de s'écrier à la premiere représentation des *Précieuses ridicules: Courage, Moliere! voilà le bon Comique*. Observons, à propos de cette piece, qu'il y a quelquefois un grand art à charger les portraits. La méprise des deux provinciales, leur empressement pour deux valets travestis, les coups de bâton qui font le dénoûment, exagerent sans doute le mépris ataché aux airs & au ton précieux; mais Moliere, pour arrêter la contagion, a usé du plus violent remede. C'est ainsi que, dans un dénoûment qui a essuyé tant de critiques & qui mérite les plus grands éloges, il a osé envoyer l'hypocrite à la greve. Son exemple doit apprendre à ses imitateurs à ne pas ménager le vice, & à traiter un méchant homme sur le théâtre comme il doit l'être dans la société. Par exemple, il n'y a qu'une façon de renvoyer de dessus la scène un scélérat qui fait gloire de séduire une femme pour la déshonorer: ceux qui lui ressemblent trouveront mauvais le dénoûment; tant mieux pour l'auteur & pour l'ouvrage.

Le genre *Comique* françois, le seul dont nous traiterons ici, comme étant le plus parfait de tous (*Voyez* COMÉDIE) se divise en *Comique noble*, *Comique bourgeois*, & *bas Comique*. Comme on n'a fait qu'indiquer cette division dans l'*article* COMÉDIE, on va la développer dans celui-ci. C'est d'une connoissance profonde de leurs objets, que les arts tirent leurs regles; & les auteurs, leur fécondité.

Le *Comique* peint *noble* les mœurs des Grands; & celles-ci different des mœurs du peuple & de la Bourgeoisie, moins par le fond que par la forme. Les vices des Grands sont moins grôssiers; leurs ridicules, moins choquans: ils sont même, pour la plupart, si bien colorés par la politesse, qu'ils entrent dans le caractere de l'homme aimable: ce sont des poisons assaisonés que le spéculateur décompose; mais peu de persones sont à portée de les étudier, moins encore en état de les saisir. On s'amuse à recopier le *Petit-maître*, sur lequel tous les traits du ridicule sont épuisés, & dont la peinture n'est plus qu'une école pour les jeunes gens qui ont quelque disposition à le devenir; cependant on laisse en paix l'*Intriguante*, le *bas Orgueilleux*, le *Prôneur de lui-même*, & une infinité d'autres dont le Monde est rempli. Il est vrai qu'il ne faut pas moins de courage que de talent pour toucher à ces caracteres; & les auteurs du *Faux-sincere* & du *Glorieux* ont eu besoin de l'un & de l'autre: mais aussi ce n'est pas sans éfort qu'on peut marcher sur les pas de l'intrépide auteur du *Tartufe*. Boileau racontoit que Moliere, après lui avoir lu le *Misanthrope*, lui avoit dit: *Vous verrez bien autre chose*. Qu'auroit-il donc fait si la mort ne l'avoit surpris, cet homme qui voyoit quelque chose au delà du *Misanthrope?* Ce problême, qui confondoit Boileau, devroit être pour les autres *comiques* un objet continuel d'émulation & de recherches; & ne fût-ce pour eux que la pierre philosophale, ils feroient du moins, en la cherchant inutilement, mille autres découvertes utiles.

Indépendament de l'étude réfléchie des mœurs du grand Monde, sans laquelle on ne sauroit faire un pas dans la carriere du haut *Comique*, ce genre présente un obstacle qui lui est propre, & dont un auteur est d'abord éfrayé. La plupart des ridicules des Grands sont si bien composés, qu'ils sont à peine visibles: leurs vices sur-tout ont je ne sais quoi d'imposant qui se refuse à la plaisanterie; mais les situations les mettent en jeu. Quoi de plus sérieux en soi que le *Misanthrope?* Moliere le rend amoureux d'une coquete; il est *comique*. Le *Tartufe* est un chef-d'œuvre plus surprenant encore dans l'art des contrastes: dans cette intrigue si *comique*, aucun des principaux personages ne le seroit, pris séparément; ils le devienent tous par leur opposition. En général, les caracteres ne se dévelopent que par leurs mélanges.

Les prétentions déplacées & les faux airs font l'objet principal du *Comique bourgeois*. Les progrès de la politesse & du luxe l'ont raproché du *Comique noble*, mais ne les ont point confondus. La vanité, qui a pris dans la Bourgeoisie un ton plus haut qu'autrefois, traite de grôssier tout ce qui n'a pas l'air du beau Monde. C'est un ridicule de plus, qui ne doit pas empêcher un auteur de peindre les bourgeois avec les mœurs bourgeoises. Qu'il laisse mettre au rang des farces *Géorges Dandin*, le *Malade imaginaire*, les *Fourberies de Scapin*, le *Bourgeois gentilhomme*, & qu'il tâche de les imiter. La farce est l'insipide exagération, ou l'imitation grôssiere d'une nature indigne d'être présentée aux ieux des honêtes gens. Le choix des objets & la vérité de la peinture caractérisent la bonne Comédie. Le *Malade imaginaire*, auquel les médecins doivent plus qu'ils ne pensent, est un tableau aussi frapant & aussi moral qu'il y en ait au Théâtre. *Géorges Dandin*, où sont peintes avec tant de sagesse les mœurs les plus licencieuses, est un chef-d'œuvre de naturel & d'intrigue; & ce n'est pas la faute de Moliere, si le sot orgueil, plus fort que ses leçons, perpétue encore l'alliance des *Dandins* avec les *Sotenvilles*. Si dans ces modeles on trouve quelques traits qui ne peuvent amuser que le peuple, en revanche combien de scênes dignes des connoisseurs les plus délicats?

Boileau

Boileau a eu tort, s'il n'a pas reconu l'auteur du *Misanthrope* dans l'éloquence de *Scapin* avec le pere de son maître; dans l'avarice de ce vieillard; dans la scêne des deux peres; dans l'amour des deux fils, tableaux dignes de Térence; dans la confession de *Scapin*, qui se croit convaincu; dans son insolence dés qu'il sent que son maître a besoin de lui, *&c.* Boileau a eu raison, s'il n'a regardé, comme indigne de Moliere que le sac où le vieillard est envelopé: encore eût-il mieux fait d'en faire la critique à son ami vivant, que d'atendre qu'il fût mort pour lui en faire le reproche.

Pourceaugnac est la seule piece de Moliere qu'on puisse mettre au rang des farces; & dans cette farce même on trouve des caractères, tels que celui de *Sbrigani*, & des situations, telles que celle de *Pourceaugnac* entre les deux médecins, qui décelent le grand maître.

Le *Comique bas*, ainsi nommé parce qu'il imite les mœurs du bas peuple, peut avoir, comme les tableaux flamands, le mérite du coloris, de la vérité, & de la gaité. Il a aussi sa finesse & ses grâces; & il ne faut pas le confondre avec le *Comique grôssier:* celui-ci consiste dans la *maniere:* ce n'est point un genre à part, c'est un défaut de tous les genres. Les amours d'une bourgeoise & l'ivresse d'un marquis, peuvent être du *Comique grôssier*, comme tout ce qui blesse le goût & les mœurs. Le *Comique bas* au contraire est susceptible de délicatesse & d'honêteté; il donne même une nouvele force au *Comique bourgeois* & au *Comique noble*, lorsqu'il contraste avec eux. Moliere en fournit mille exemples. Voyez dans le *Dépit amoureux*, la brouillerie & la réconciliation entre *Mathurine* & *grôs-René*, où sont peints dans la simplicité villageoise les mêmes mouvemens de dépit & les mêmes retours de tendresse, qui vienent de se passer dans la scêne des deux Amans. Moliere, à la vérité, mêle quelquefois le *Comique grôssier* avec le *bas Comique*. Dans la scêne que nous avons citée, *Voilà ton demi-cent d'épingles de Paris*, est du *Comique bas*. *Je voudrois bien aussi te rendre ton potage*, est du *Comique grôssier*. La *Paille rompue*, est un trait de génie. Ces sortes de scênes sont comme des miroirs où la nature, ailleurs peinte avec le coloris de l'art, se répete dans toute sa simplicité. Le secret de ces miroirs seroit-il perdu depuis Moliere? Il a tiré des contrastes encore plus forts du mélange des *Comiques*. C'est ainsi que, dans le *Festin-de-Pierre*, il nous peint la crédulité des deux petites villageoises, & leur facilité à se laisser séduire par un scélérat dont la magnificence les éblouit. C'est ainsi que, dans le *Bourgeois gentilhomme*, la grôssiéreté de Nicole jete un nouveau ridicule sur les prétentions impertinentes & l'éducation forcée de M. Jourdain. C'est ainsi que, dans l'*École des femmes*, l'imbécillité d'Alain & de Géorgete, si bien nuancée avec l'ingénuité d'Agnès, concourt à faire réussir les entreprises de l'amant & à faire échouer les précautions du jaloux.

Qu'on nous pardone de tirer tous nos exemples de Moliere; si Ménandre & Térence revenoient au monde, ils étudieroient ce grand maître, & n'étudieroient que lui. (*M. Marmontel.*)

(Π) M. Perrault & beaucoup d'autres auteurs François ne sont pas de cet avis. La dispute du mérite des anciens & des modernes, qui a produit tant de différents & tant de clameurs parmi les savans en France, est assez connue. Il faut réfléchir à ce propos que les grâces & les finesses de Ménandre, d'Aristophane, de Térence & d'autres Anciens ne sont pas à la portée de tous ceux qui peuvent sentir le sel & les agrémens de Moliere; car il faut demeurer d'acord que pour bien juger des comiques Grecs & Latins, il faudroit connoître à fond le défaut de Grecs, & des Romains. Il y a un ridicule commun à tous les temps & à tous les peuples, & un ridicule particulier à certains siecles & à certaines nations. Il y a des scênes dans les Comiques anciens qui nous paroissent insipides, qui charmoient leurs citoyens, parce qu'ils connoissoient le défaut qu'ils tournoient en ridicule. C'étoit un défaut que peut-être nous ne savons pas; c'étoit le ridicule ou de quelques faits particuliers, ou de quelque goût passager & commun en ce temps-là; mais qui nous est inconnu, lors même que nous pouvons consulter les originaux. Voilà les obstacles qui ne nous permettent point d'admirer ces poëtes selon leur mérite, ni en grec ni en latin, ni dans les versions françoises les plus fideles & les plus polies qu'on nous en puisse donner. Moliere n'est pas sujet à ce contre-temps: on sait à qui il en veut, & on sent facilement s'il peint bien le ridicule de son siecle: rien n'échape pas aux spectateurs de tout ce qui lui réussit.)

(N.) COMMANDEMENT, ORDRE, PRÉCEPTE, INJONCTION, JUSSION, *Synon.*

Les deux premiers de ces mots sont de l'usage ordinaire; le troisieme est du style doctrinal; & les deux derniers sont des termes de Jurisprudence ou de Chancélerie. Celui de *Commandement* exprime avec plus de force l'exercice de l'autorité; on *commande* pour être obéi. Celui d'*Ordre* a plus de raport à l'instruction du subalterne; on donne des *Ordres*, afin qu'ils soient exécutés. Celui de *Précepte* indique plus précisément l'empire sur les consciences; il dit quelque chose de moral qu'on est obligé de suivre. Celui d'*Injonction* désigne plus proprement le pouvoir dans le gouvernement; on s'en sert lorsqu'il est question de statuer, à l'égard de quelque objet particulier, une regle indispensable de conduite. Enfin, celui de *Jussion* marque plus positivement l'arbitraire; il enferme une idée de despotisme, qui gêne la liberté & force le magistrat à se conformer à la volonté du prince.

Il faut atendre le *Commandement*; la bonne discipline défend de le prévenir. On demande

quelquefois l'*Ordre*; il doit être précis. On donne souvent au *Précepte* une interprétation contraire à l'intention du législateur; c'est l'effet ordinaire du commentaire. Il est bon, quelque formele que soit l'*Injonction* de ne pas trop s'arrêter à la lettre, lorsque les circonstances particulieres rendent abusive la regle générale. Il me semble que les Cours de justice ne sauroient trop prévenir les lettres de *Jussion*, & que le Ministere ne doit en user que très-sobrement. (*L'Abbé Girard*.)

(N.) COMMINATION, s. f. Figure de pensée par mouvement, dont l'objet est d'intimider ceux à qui l'on parle, en leur dénonçant comme prochains, comme infaillibles, ou comme horribles, des maux dont on leur présente l'image ou le souvenir.

Aman voulant encore conserver l'orgueil de son rang dans les offres qu'il fait à Esther afin de l'apaiser, cette princesse lui répond avec indignation:

Va, Traître; laisse-moi:
Les Juifs n'atendent rien d'un méchant tel que toi.
Misérable! le Dieu vengeur de l'innocence,
Tout prêt à te juger, tient déja sa balance;
Bientôt ton juste arrêt te sera prononcé:
Tremble; son jour approche, & ton regne est passé.

Le grand prêtre Joad jete le trouble dans l'âme de Mathan par cette *Commination* énergique:

De toutes tes horreurs, va, comble la mesure:
Dieu s'apprête à te joindre à la race parjure,
Abiron & Dathan, Doëg, Achitophel;
Les chiens à qui son bras a livré Jézabel,
Atendant que sur toi sa fureur se déploie,
Déja sont à ta porte & demandent leur proie.

Pyrrhus, voyant qu'Andromaque est insensible à son amour, dit à cette princesse (*Androm.* I, 4.):

Hé bien, Madame, hé bien, il faut vous obéir;
Il faut vous oublier, ou plutôt vous haïr:
Oui, mes vœux ont trop loin poussé leur violence,
Pour ne plus s'arrêter que dans l'indifférence.
Songez-y bien; il faut désormais que mon cœur,
S'il n'aime avec transport, haïsse avec fureur:
Je n'épargnerai rien dans ma juste colere;
Le fils me répondra des mépris de la mere.

Massillon, dans son sermon sur l'Impénitence finale (*Lundi de la seconde semaine de Carême*) cherche, par une *Commination* pathétique, à tirer de leur dangereuse léthargie les pécheurs qui diférent leur conversion: „ Vous nous en avertissez, „ Seigneur, dans les livres Saints; leur fin sera „ semblable à leurs œuvres. Vous avez vécu „ impudique; vous mourrez tel: vous avez été „ ambitieux; vous mourrez, sans que l'amour „ du Monde & de ses vains honeurs meure dans „ votre cœur: vous avez vécu molement, sans „ vice ni vertu; vous mourrez lâchement, & sans „ componction: vous avez vécu irrésolu, faisant „ sans cesse des projets de pénitence & ne les „ exécutant jamais; vous mourrez plein de désirs „ & vide de bonnes œuvres: vous avez vécu „ inconstant, tantôt au Monde tantôt à Dieu, „ tantôt voluptueux tantôt pénitent, & vous laissant décider par votre goût & par l'ascendant „ d'un caractere changeant & léger; vous mourrez „ dans ces tristes alternatives, & vos larmes au „ lit de la mort ne feront que ce qu'elles avoient „ été pendant votre vie, c'est-à-dire, un repentir „ passager & superficiel, des soupirs d'un cœur „ tendre & sensible mais non pas d'un cœur „ pénitent: en un mot vous mourrez dans votre „ péché; dans ce péché, où vous croupissez „ depuis si long-temps; dans ce péché, qui est à „ vous plus que tous les autres, parce qu'il „ domine dans vos mœurs & dans votre tempérament; dans ce péché, qui est comme né avec „ vous & dont une vie entiere n'a pu vous corriger. Achab meurt impie; Jézabel, voluptueuse; „ Saül, vindicatif; les enfans d'Héli, sacriléges; „ Absalom, rebelle; Baltazar, efféminé; Hérode, „ incestueux: toute l'Écriture est remplie de „ pareils exemples, tous les prophetes retentissent „ de ces menaces, Jésus-Christ s'en explique de „ maniere à faire trembler les plus insensibles „. (*M. Beauzée*.)

COMMUN, adj. *Gram.* Il se dit du genre par raport aux noms, & se dit de la signification à l'égard des verbes.

Pour bien entendre ce que les grammairiens appelent *Genre commun*, il faut observer que les individus de chaque espece d'animal sont divisés en deux ordres; l'ordre des mâles, & l'ordre des femeles. Un nom est dit être du genre masculin dans les animaux, quand il est dit de l'individu de l'ordre des mâles; au contraire, il est du genre féminin, quand il est dit de l'ordre des femeles: ainsi, *Coq* est du genre masculin, & *Poule* est du féminin.

À l'égard des noms d'êtres inanimés, tels que *Soleil*, *Lune*, *Terre*, &c. ces sortes de noms n'ont point de genre proprement dit. Cependant on dit que *Soleil* est du genre masculin, & que *Lune* est du féminin; ce qui ne veut dire autre chose, sinon que lorsqu'on voudra joindre un adjectif à *Soleil*, l'usage veut en France, que des deux terminaisons de l'adjectif, on choisisse celle qui est déja consacrée aux noms substantifs des mâles dans l'ordre des animaux: ainsi, on dira *beau soleil*, comme on dit *beau coq*; & l'on dira *belle lune*, comme on dit *belle poule*. J'ai dit *en France*; car en Allemagne, par exemple, *Soleil* est du genre féminin; ce qui fait voir que cette sorte

de genre est purement arbitraire, & dépend uniquement du choix aveugle que l'Usage à fait de la terminaison masculine de l'adjectif ou de la féminine, en adaptant l'une plutôt que l'autre à tel ou tel nom.

A l'égard du genre *commun*, on dit qu'un nom est de ce genre, c'est-à-dire, de cette classe ou sorte, lorsqu'il y a une terminaison qui convient également au mâle & à la femele : ainsi, *Auteur* est du genre *commun*; on dit d'une dame qu'elle est *auteur* d'un tel ouvrage : notre *Qui* est du genre *commun*; on dit *un homme qui*, &c. *une femme qui*, &c. *Fidele*, *Sage*, sont des adjectifs du genre *commun ; un amant fidele*, *une femme fidele*.

En latin, *Civis* se dit également d'un citoyen & d'une citoyene. *Conjux* se dit du mari & aussi de la femme. *Parens* se dit du pere & aussi de la mere. *Bos*, se dit également du bœuf & de la vache. *Canis*, du chien ou de la chiene. *Feles* se dit d'un chat ou d'une chate.

Ainsi l'on dit de tous ces noms-là, qu'ils sont du genre *commun*.

Observez que *Homo* est un nom *commun* quant à la signification, c'est-à-dire qu'il signifie également l'*homme* ou la *femme*, mais on ne dira pas en latin *mala homo*, pour dire *une méchante femme*; ainsi, *Homo* est du genre masculin par raport à la construction grammaticale. C'est ainsi qu'en françois *Persone* est du genre féminin en construction, quoique par raport à la signification ce mot désigne également un homme ou une femme. *Voyez* GENRE. Le *genre commun* a lieu aussi dans la langue italiene. Premiérement on compte parmi les noms apartenans au *Genre commun* tous les Adjectifs, qui finissent par un *e*, & marquent une qualité, comme *parente*, *nobile*, *illustre*, *grande*, *potente*, &c. Secondement on trouve plusieurs substantifs employés en tout genre par les auteurs les plus acrédités : tels sont, par exemple; *Aere*, *Arbore*, *Fine*, *Fonte*, *Fune*, *Tema* pour Argument, *Margine*, &c. (Π).

A l'égard des verbes, on appele *Verbes communs* ceux qui, sous une même terminaison, ont la signification active & la passive, ce qui se conoît par les adjoints. *Voyez* la quatrieme liste de la *Méthode* de P. R. p. 462 : des déponens qui se prenent passivement. Il y a apparence que ces verbes ont eu autrefois la terminaison active & passive : en effet, on trouve *criminare*, *crimino*, & *criminari*, *criminor*, blâmer.

En grec, les verbes qui sous une même terminaison ont la signification active & la passive, sont appelés *Verbes moyens* ou *Verbes de la voix moyene*. *Voyez* MOYEN. (*M. DU MARSAIS*.)

COMMUN (LE), dans la Littérature & les beaux arts, est ce qui ne se distingue, par aucun degré sensible de beauté ou de perfection, des autres objets du même genre, ou ce qui n'a que le degré médiocre de perfection qui est *commun* à la plupart des choses de la même espece. Le *Commun* est par conséquent, en toutes choses, ce qu'on voit le plus ordinairement; par cette raison il nous touche peu, & n'a point d'énergie esthétique. Des pensées *communes*, des peintures ordinaires de la nature ou des mœurs, des événemens de tous les jours, ne sont pas des sujets propres aux ouvrages de l'art. Aussi les Critiques recomandent-ils à l'artiste de choisir un sujet noble, grand, &, s'il se peut, neuf, & d'éviter le trivial & le *Commun*.

Mais une chose peut être *commune* en deux manieres : ou par sa nature, ou par ses dehors, c'est-à-dire, en faits d'arts, par la façon dont elle est représentée. Une pensée relevée peut être exprimée d'une maniere *commune*, & une pensée *commune* peut être relevée par la noblesse de l'expression.

On ne doit pas exclure des arts tout sujet *commun*; il est souvent nécessaire pour compléter l'ensemble. Dans un tableau historique, dans une tragédie, dans une épopée, tous les objets ne peuvent pas être également nobles. Il suffit que le *Commun* n'y entre qu'autant qu'il est nécessaire, qu'il n'y domine jamais, & qu'on l'évite le plus qu'on poura, puisqu'il ne contribue point au plaisir.

Il y a des ouvrages qui, par le choix du sujet, sont *communs*, mais qui devienent grands & excellens par la maniere de le traiter. Tels sont les tableaux historiques d'un Rembrant, d'un Téniers, d'un Gerard Dou, & de plusieurs peintres Hollandois, dont on fait néanmoins un grand cas. Tel est encore le Thersite d'Homere, sujet bas & *commun*, mais qu'on tolere entre tant de héros, parce que le poëte a su le peindre de main de maître.

Dans tous ces cas, ce n'est pas l'objet qui plait, c'est l'habileté de l'artiste qui donne du plaisir ; mais comme cette habileté n'est pas précisément le but direct des beaux arts, le plaisir qu'on trouve à de pareils ouvrages n'empêche pas que le *Commun* ne soit blâmable. On regrete avec raison, à la vue de ces productions, que l'artiste n'ait pas consacré ses précieux talens à des objets plus dignes d'être perpétués.

Le défaut opposé, c'est d'être trop scrupuleux à admetre le *Commun*, lorsqu'il sert à la liaison de l'ensemble. S'imaginer qu'il n'est jamais permis de baisser le ton dans ce qui n'est qu'accessoire, c'est le moyen d'être souvent guindé, gêné, & enflé. Lorsqu'il faut employer des choses *communes*, le plus sûr est de les représenter dans leur air naturel. Il est plus ridicule d'étaler avec pompe un objet *commun*, que d'exprimer bassement un sujet relevé. La meilleure regle à suivre ici, c'est de ne placer l'objet *commun* que dans un jour médiocre, & de ne le présenter que sous des couleurs peu vives, qu'il ne soit que foiblement aperçu, & qu'il n'ait rien qui puisse trop longtemps fixer l'attention. Un simple particulier peut aisément se glisser à la suite d'un Grand, en se mêlant dans la foule; mais sa présence choque-

roit, s'il marchoit de front au milieu des principaux seigneurs, ou qu'il se distinguât dans la foule par la richesse de ses habits. (*M. Sulzer.*)

(N.) COMMUNICATION, s. f. Figure de style ou de pensée par raisonement, dont l'objet est de tirer, des principes de ceux à qui on parle, l'aveu des vérités qu'on veut établir contre leurs prétentions. L'artifice de cette figure consiste à paroître consulter ceux qu'on veut persuader, & à ne soumettre par conséquent à leur décision que des choses auxquelles on sent bien qu'ils ne pouront se refuser.

Brutus, incertain du parti qu'il doit prendre entre Rome & César, entre sa patrie & son pere, consulte les conjurés; & Cassius le décide par une *Communication* pleine d'art; suivons le dialogue:

CASSIUS.

Si tu n'étois qu'un citoyen vulgaire,
Je te dirois: *Va, sors, sois tyran sous ton pere,*
Écrase cet État, que tu dois soutenir;
Rome aura désormais deux traitres à punir.
Mais je parle à Brutus, à ce puissant Génie,
À ce Héros armé contre la tyrannie,
Dont le cœur inflexible, au bien déterminé,
Épura tout le sang que César t'a donné.
Écoute: tu connois avec quelle furie
Jadis Catilina menaça sa patrie?

BRUTUS.

Oui.

CASSIUS.

Si, le même jour que ce grand criminel
Dut à la liberté porter le coup mortel,
Si, lorsque le Sénat eut condamné ce traître,
Catilina pour fils t'eût voulu reconoître;
Entre ce monstre & nous forcé de décider,
Parle, qu'aurois-tu fait?

BRUTUS.

Peux tu le demander?
Penses-tu qu'un moment ma vertu démentie
Eût mis dans la balance un homme & la Patrie?

CASSUS.

Brutus, par ce seul mot ton devoir est dicté.

Massillon, dans son sermon sur le petit nombre des élus (*Carême. Tom. II, Lundi de la III Sem.*) se sert de la *Communication* pour inculquer avec avantage cette terrible vérité dans l'âme de ses auditeurs:

„ Je suppose que c'est ici votre derniere heure „ & la fin de l'univers; que les cieux vont s'ouvrir sur vos têtes, Jésus-Christ paroître dans sa „ gloire au milieu de ce temple.... je vous demande donc: si Jésus-Christ paroissoit dans ce „ temple, au milieu de cette assemblée.... pour „ nous juger, pour faire le terrible discernement „ des boucs & des brebis; croyez-vous que le „ plus grand nombre de tout ce que nous sommes ici fût placé à la droite? croyez-vous que „ les choses du moins fussent égales? croyez-vous „ qu'il s'y trouvât seulement dix justes, que le „ Seigneur ne put trouver autrefois en cinq villes „ tout entieres? Je vous le demande; vous l'ignorez, & je l'ignore moi-même: vous seul, „ ô mon Dieu, connoissez ceux qui vous apartienent. Mais si nous ne connoissons pas ceux „ qui lui apartienent, nous savons du moins que „ les pécheurs ne lui apartienent pas. Or qui „ sont les fideles ici assemblés?.... Beaucoup de „ pécheurs qui ne veulent pas se convertir; encore plus qui le voudroient, mais qui different „ leur convertion; plusieurs autres qui ne se convertissent jamais que pour retomber; enfin, un „ grand nombre qui croient n'avoir pas besoin „ de conversion: voilà le parti des réprouvés. „ Retranchez ces quatre sortes de pécheurs de cette „ assemblée sainte, car ils en seront retranchés „ au grand jour: paroissez maintenant, Justes; „ où êtes-vous? Restes d'Israël, passez à la „ droite; Froment de Jésus-Christ, démêlez-vous „ de cette paille destinée au feu: ô Dieu! où „ sont vos élus? & que reste-t-il pour votre „ partage „?

Cette figure ne se fait pas toujours par voie de consultation; souvent c'est par insinuation, en affirmant que ceux que l'on veut persuader adoptent le principe sur lequel on s'apuie: mais alors il faut être bien sûr de ne pouvoir être démenti. C'est par une *Communication* de cette espece, que Cicéron, en avouant que Milon a tué Clodius, cherche à lui assurer l'approbation de ses auditeurs (*Pro Milone*, X, 29.); après avoir exposé de quelle maniere Milon fut ataqué par Clodius, il ajoute:

Fecerunt id servi Milonis, (dicam enim, non derivandi criminis causa, sed ut factum est) neque imperante, neque sciente, neque præsente domino, quod suos quisque servos in tali re facere voluisset.

„ Les esclaves de Milon (car j'en ferai l'aveu, non pour éluder l'accusation, mais pour rendre le fait tel qu'il est) firent sans l'ordre de leur maître, à son insu, en son absence, ce que chacun auroit voulu que fissent ses esclaves en pareille occasion „. (*M. Beauzée.*)

(N.) COMMUTATION, s. f. Espece de Métaplasme qui change le matériel d'un mot, en y substituant un élément à la place d'un autre; comme lorsque Virgile a dit *olli* pour *illi*.

Les grammairiens donnent communément à cette figure de Diction le nom d'*Antithese* : mais cette dénomination est déja employée pour caractériser une figure de style ou de pensée par combinaison (*Voyez* ANTITHESE) ; or c'est introduire dans le langage didactique, qui doit en être le plus éloigné, une équivoque inutile & dangereuse. Je sais bien que, pour la figure de style, la racine ἀντὶ veut dire *contre* & marque opposition ; & que, pour la figure de Diction, ἀντὶ signifie *pour* & marque échange de l'un pour l'autre : mais le mot *Antithese* ne présente pas moins à l'oreille le même matériel dans les deux cas, & conséquemment à l'esprit le même doute sur le sens qu'il doit avoir. Le mot *Commutation*, qui n'est usité en aucun sens dans le langage grammatical, est composé des deux mots latins *cum* (avec) & *mutatio* (changement), & peut très-bien caractériser le *changement* d'un élément *avec* un autre : voilà ce qui m'a encouragé à substituer ce nom très-précis au terme équivoque d'*Antithese*.

Quoi qu'il en soit, il est avoué par la saine Philosophie que rien ne se fait sans cause : or il est très-important, dans les recherches étymologiques, de bien connoître les fondemens & les causes du changement des lettres ; sans quoi il est difficile de débrouiller la génération & les différentes métamorphoses des mots. Le grand principe & le principal fondement dans cette matiere, c'est l'affinité & l'homogénéité des élémens.

1°. Toutes les voix, & les voyeles qui les représentent, sont *commuables* entr'elles pour cette raison d'affinité, qui est si grande, que M. le président de Brosses (*Méchan. des langues*, *Ch.* 3.) regarde toutes les voix comme une seule, variée seulement selon les différences de l'état du tuyau par où elle sort, lequel, à cause de sa flexibilité, peut être conduit, par une dégradation insensible, depuis son plus large diametre jusqu'à son diametre le plus resserré, & depuis sa plus grande longueur jusqu'à la plus racourcie.

C'est ainsi que nous voyons l'*a* de *capio* changé en *e* dans *cepi*, en *i* dans *incipio*, & en *u* dans *aucupium* : que l'α du grec πάλλω est changé en *e* dans le latin *pello*, en *u* dans *pulsum*, & en *ou* dans le françois *pousser*.

2°. Par la même raison, les articulations & les consones labiales sont *commuables* entr'elles, parce qu'elles sont de même genre & produites par la même partie organique : elles se mettent l'une pour l'autre d'autant plus aisément, que le degré d'affinité & d'homogénéité est plus considérable.

Ainsi avons-nous mis *b* pour *m* dans *merbre* de *marmor* ; & *m* pour *b* dans *samedi*, de *sabbati dies*. Les Latins ont tiré *vivo* de βιόω, & *vita* de βιωὴ, en mettant *v* pour *b* : ils ont mis *b* pour *m* dans *scabellum*, dérivé de *scamnum* ; & *f* pour *m* dans *fors*, tiré de μόρος. Nous avons changé *p* en *v* dans les mots *savon*, *rave*, *ravir*, *navet*, *couvrir*, *recouvrer*, tirés des mots latins *sapo*, *rapa*, *rapere*, *napus*, *cooperire*, *recuperare*. Βραβεῖον, changé d'abord en *bravium*, comme on le trouve dans S. Paul selon la vulgate, est encore plus altéré dans *præmium* ; mais il n'y a pourtant que des consones labiales substituées les unes aux autres. Γράφω & γράμμα ne sont point étrangers l'un à l'autre, l'affinité en est démontrée par celle de φ & de μ. Nous avons mis *v* par *b* dans *écrivain*, tiré de *scribo*, ou plutôt du latin du moyen âge *scribanus* : & le *b* de *scribo* s'est changé en *p* dans *scripsi* & *scriptum*, à cause des articulations fortes *s* & *t* qui suivent. Nous changeons pareillement *b* en *p*, sinon dans l'écriture, du moins dans la prononciation des mots *obtus*, *absent*, &c. que nous prononçons comme si on écrivoit *optus*, *apsent*, &c.

Ce changement de la foible en forte, ou même de la forte en foible, à cause de l'articulation suivante, est apparemment un effet nécessaire du méchanisme qui nous y mene naturélement. Quintilien (*Inst. or.* I, 7.) en fait la remarque en ces termes : *Cum dico* obtinuit, *secundam B litteram ratio poscit, aures magis audiunt P.* Mais l'oreille n'entend l'articulation forte, que parce que la bouche la prononce en effet, & qu'elle y est contrainte par la nature de l'articulation suivante *t*, qui est forte elle-même. C'est par une *Commutation* de même nature & fondée sur un pareil principe, que nous disons *prezbytere*, *dizjoindre*, quoique nous écrivions *presbytere*, *disjoindre* ; l'articulation forte *s* étant changée en *z*, qui est foible, à cause de la foible *b* ou *j*, qui suit immédiatement.

3°. Ce qui vient d'être dit des articulations labiales est également vrai des linguales : elles sont *commuables* dans un degré de facilité proportioné à celui de l'affinité qui est entr'elles ; les dentales se changent ou s'allient plus aisément avec les dentales, les gutturales avec les gutturales, les liquides avec les liquides, &c. ; & par la même raison, dans chacune de ces classes & dans toute autre où la même remarque peut avoir lieu, la foible & la forte ont plus de disposition à se mettre l'une pour l'autre.

Ainsi, l'on a changé le *g* en *d* entre une *n* & une *r*, & l'on a fait de *fingere*, *feindre* ; de *pingere*, *peindre* ; de *tingere*, *teindre* ; de *Jungere*, *joindre* ; de *ungere*, *oindre* ; parce que le *g* est une articulation dentale comme le *d*.

La prononciation du *d* & du *t* s'opere vers les dents supérieures, où s'apuie pour cela la pointe de la langue : celle du *g* & du *q* s'opere au contraire vers la racine de la langue, dont la pointe cependant s'apuie contre les dents inférieures. Ce lieu du mouvement organique & de l'explosion a fait regarder *g* & *q* comme des articulations gutturales par plusieurs auteurs & spécialement par Wachter, (*Glossar. germ.* Proleg. *Sect.* II. §§. 20, 21.) Mais elles ont de commun avec les trois autres dentales *n*, *d*, *t*, de procurer l'explosion à la voix, en apuiant la langue contre les dents ; ce qui établit entre les unes & les autres une

analogie qui m'a paru suffisante pour les raporter à un même genre, sans toutefois les confondre en une même classe & sans nier que l'explosion soit gutturale.

Les linguales sifflantes se changent aussi l'une pour l'autre. Le changement de z en s est une regle générale dans la formation du présente postérieur ou futur de l'indicatif des verbes grecs en ζω de la quatrieme conjugaison des barytons, de φράζω, φράσω. Le verbe allemand zischen (*sifler*) ressemble au grec σίζειν, qui a le même sens; si ce n'est que l'allemand commence par un z au lieu du σ grec, & qu'il a ensuite *sch* (qui est notre *ch* françois) au lieu du ζ grec: je ne dirai pas toutefois que l'allemand soit tiré du grec, ni le grec de l'allemand; ce n'est probablement dans les deux langues qu'une Onomatopée, une imitation du sifflement même.

Les liquides *l* & *r* se changent aussi: le titre de la dénomination qui leur est commune est aussi celui de leur *Commutabilité*. Ainsi *varius* vient de βαλιός, où l'on voit tout-à-la-fois le β changé en *v*, & le λ en *r*: de même *milites* a d'abord été substitué à *melites*, de *merites* par le changement de *r* en *l*; & ce dernier mot vennit de *mereri*, selon Vossius (*De litt. permut.*).

4°. L'analogie des articulations ne dépend pas seulement de l'homogénéité; la simple ressemblance des effets physiques, produits par des méchanismes différens, suffit pour établir une sorte d'affinité & pour autoriser la *Commutation*.

Ainsi, *m* & *n* sont *commuables*, quoique l'une de ces articulations soit labiale & l'autre linguale, parce qu'elles sont toutes deux nasales. *Signe* vient de *signum*, & celui-ci de σῆμα; *nappe*, de *mappa*; *natte*, de *matta*; en changeant *m* & *n*: au contraire en changeant *n* en *m*, *amphora* vient de ἀμφορεὺς; *ample* & *amplus*, de ἀνάπλεως; *sommeil*, de *somnus*.

Ces deux articulations *m* & *n*, & les deux liquides, *l* & *r*, sont aussi *commuables* entr'elles, parce que ce sont les quatre seules articulations organiques constantes; c'est-à-dire que l'explosion s'en fait toujours avec le même degré de force, & qu'elles ne reçoivent à cet égard aucune altération, avec quelque autre consone qu'on les associe: peut-être même est-ce cette ressemblance qui a porté les anciens à les regarder toutes quatre comme liquides.

De là vient que le *cum* latin, dans la composition devient *con* devant les dentales, *conducere*, *contrahere*: devant les gutturales, *congruere*, *concordia*, *conqueri*, & devant les sifflantes de toutes les classes, *convertere*, *confiteri*, *conjicio*, *consors*: *col* devant *l*, *collatam*, *collegiam*, *colligo*, *colloco*, *collustro*; & *cor* devant *r*, *corrado*, *correptio*, *corrigo*, *corrodo*, *corrupi*.

In, dans la composition, subit de pareils changemens: *n* se change en *m* devant les labiales muetes, *immineo*, *imbellis*, *impello*; en *l* devant *l*, *illabi*, *illectum*, *illicio*, *illotus*, *illumino*; en *r* devant *r*, *irrationabilis*, *irrepsi*, *irrideo*, *irroro*, *irruo*.

C'est par une semblable métamorphose que nous disons *poumon* (autrefois *poulmon*, d'où il nous reste encore *pulmonaire*, *pulmonie*, & *pulmonique*), de l'attique πλεύμων, substitué par *Commutation* au commun πνεύμων.

Les sifflantes, soit labiales soit linguales, sont *commuables* entr'elles à ce titre même; & l'aspiration étant une sorte de sifflement, quoiqu'elle ait une cause très-différente, devient par-là analogue à toutes les autres.

Les Espagnols ont fait passer ainsi dans leur langue quantité de mots latins, en changeant *f* en *h*; par exemple, *hablar*, (*parler*) de *fabulari*, *hazer*, (*faire*) de *facere*, *herir* (*blesser*) de *ferire* *hado*, (destin), *de fatum*, *higo* (figue) de *ficus*, *hogar* (foyer) de *focus*, &c.

Les Latins ont dit autrefois *fircum* pour *hircum*, *fostem* pour *hostem*, en employant *f* pour *h*; & au contraire *heminas* pour *feminas*, en employant *h* pour *f*. Ils emploient *v* pour *h* dans *venetè*, de ἐνετοὶ; *Vesta*, de Ἑστία; *vestis*, de ἐσθὴς; *ver*, de ἦρ. Ils tirent *super* de ὑπὲρ, *septem* de ἑπτὰ, *sex* de ἕξ, *semis* de ἥμισυ, *se* de ἕ, en changeant *h* en *s*: & Priscien a remarqué (*lib.* I.) que les Béotiens changeoient *s* en *h*, & disoient, par exemple, *muha* pour *musa*, *propter cognationem litteræ* S *cum* H.

C'est l'affinité naturelle de *s* avec la *ch* françois (que les Anglois représentent par *sh*, & les Allemands par *sch*), qui fait que nos grasseyeuses disent *de messans soux* pour *de méchans choux*, *des seveux* pour *des cheveux*, *sevalier* pour *chevalier*; & qu'au contraire les Picards disent *chelui*, *chelle*, *cheux*, au lieu de *celui*, *celle*, *ceux*.

5°. L'extension d'affinité, dont on vient de voir le fondement & les preuves, donne lieu encore à une *Commutation* plus éloignée & plus étendue. Toutes les linguales, par exemple, sont *commuables* entr'elles, indépendament de l'affinité plus marquée par les différentes classes dans lesquelles elles sont divisées.

Cependant Wachter (*Gloss. germ.* Proleg. *Sect.* III. §. 4. *in* R.) regarde comme incroyable la *Commutabilité* des deux lettres R & S, dont on ne peut, dit-il, assigner aucune autre cause que l'amour des changemens, suite naturelle de l'instabilité de la multitude. Mais il est aisé de faire voir que cet auteur s'est trompé, même en supposant qu'il n'a considéré les choses que d'après le système vocal de sa langue. Il convient lui-même que la langue est nécessaire à la production de S; *Halitus fortis a* TUMORE LINGUÆ *palato allisus* (*Sect.* II. §. 29.) Or il regarde ailleurs (*Ib.* §. 22.) comme articulations linguales, toutes celles *quæ motu linguæ figurantur* & il ajoute que l'expérience démontre que la langue opere en cinq manieres différentes, qu'il appele *Tactus*, *Pulsus*, *Flexus*, *Tremor* & *Tumor*. Voilà donc, par les aveux mêmes de cet écri-

vain, la lettre S atachée à la claſſe des linguales, & caractériſée par *Tumor*, comme la lettre R y eſt atachée & caractériſée par *Tremor*: il avoit donc poſé, ſans y prendre garde, les principes néceſſaires pour expliquer la *Commutation* des lettres R & S, qui, au lieu de lui paroître incroyable, devoit lui paroître d'autant plus naturele, que les exemples en ſont par-tout multipliés.

De là vienent en effet tant de noms latins terminés en *er* ou *is*, comme l'a remarqué l'auteur de la *Méthode latine* de P. R. (*Traité des Lettres*. Ch. xj): *vomer* & *vomis*, *ciner* & *cinis*, *pulver* & *pulvis*; des adjectifs, comme *ſaluber* & *ſalubris*, *volucer*, & *volucris*; d'autres noms en *er* & en *es*, comme *arbor* & *arbos*, *labor* & *labos*, *honor* & *honos*. Le ſavant Voſſius a auſſi remarqué (*De arte grammat.* I, 15.) des effets de cette affinité des lettres S & R: *Attici*, dit-il, *pro* μάρτυρ *aiunt* μάρτυς: *& veteres latini dixere* Valeſii, Fuſii, Papiſii, Anſelii; *quæ poſteriores per* R *maluerunt*. Valerii, Furii, Papirii, Aurelii.

Nous voyons auſſi *s* changé en *c* dur dans *corme*; de *ſorba*; *s* changé en *g* dur dans *tergo*, du grec éolien τέρσω; & *g* en *s* dans le ſupin *terſum*, venu de *tergo*: *s* en *d* dans *medius*, de μέσος; *d* en *s* dans *raſer*, de *radere*, dont le ſupin même eſt *raſum*; *s* en *t* dans tous les génitifs latins en *tis* venus avec crément de noms terminés par *s*, comme *militis* de *miles*, *partis* de *pars*, *litis* de *lis*, &c. Ce changement étoit ſi commun en grec, que Lucien en a fait la matiere d'un de ſes dialogues, où le σ ſe plaint que le τ le chaſſe de la plupart des mots.

6°. Il y a même des erreurs qui donnet lieu à des *Commutations*. *Conventus* (aſſemblée) a produit d'abord en françois *Convent*, dont la premiere ſyllabe, étant naſale, a pu être prononcée par négligence à peu près comme dans *Covent*, puis *Couvent*, ainſi que nous le diſons & l'écrivons; peut-être même les deux lettres *n* & *u*, ayant aſſez de reſſemblance dans l'écriture coulée, ontelles été priſes l'une pour l'autre. C'eſt de la même ſource que nous vienent *époux* (autrefois *eſpoux*) de *ſponſus*, *moutier* (anciénement *mouſtier* pour *monſtier*) de *monaſterium*: c'eſt dans tous ces mots une *n* changée en *u*, par une erreur de prononciation ou d'écriture.

Bien des grammairiens ont pris pour une conſone l'*i* prépoſitif des diphthongues; & c'eſt une erreur née de l'illuſion des ſeus, parce qu'on n'a pas obſervé aſſez ſoigneuſement les véritables procédés des organes. Cependant cette erreur a donné lieu au changement de l'I voyele en J conſone & même en G. Ainſi, de *Diluvium*, on a fait *déluvie*, puis *délu-ie*, puis *delu-je*, & enfin *déluge*; de *vindemia*, *vendemie*, puis *venden-ie*, *venden-je*, *vendenge*, que nous écrivons aujourd'hui *vendange*; de *ſalvia*, *ſaulie*, puis *ſaul-ie*, *ſau-ie*, *ſau-je*, & enfin *ſauje*: c'eſt par la même voie que nous avons tiré *goujon* de *gobio*, *Dijon* de *Divio*, *alléger* d'*alleviare*, *abréger* d'*abbreviare*; *ſinge* de *ſimia*, &c. (*M. Beauzée*.)

(N.) COMPARAISON, ſ. f. Figure de ſtyle ou de penſée par combinaiſon, qui raproche l'un de l'autre deux objets différens, mais analogues à quelques égards, pour fonder ſur cette analogie une concluſion de l'un à l'autre, en appliquant comme conſéquence au ſecond objet, ce qui eſt un fait par raport au premier.

Cette concluſion ne doit porter, comme on le ſent bien, que ſur ce qui eſt commun aux deux objets *comparés*, & elle peut être de trois ſortes, du plus au moins, du moins au plus, & de parité.

I. On conclut *du plus au moins*, lorſque la choſe miſe en *Comparaiſon* eſt ſupérieure à celle avec laquelle on la *compare* & que l'on veut rendre plus claire, & qu'il eſt bien plus néceſſaire de reconoître dans l'inférieure ce qu'on avoue dans la ſupérieure.

J. C. fait une *Comparaiſon* du plus au moins, lorſqu'il dit: (*Joan.* xiij. 13, 14.)

Vos vocatis me Magiſter, *&* Domine; *& bene dicitis, ſum etenim: ſi ergo lavi pedes veſtros, Dominus & Magiſter; & vos debetis alter alterius lavare pedes.*

„ Vous m'appelez *Maître* & *Seigneur*; & vous dites bien, car je le ſuis: ſi donc je vous ai lavé les pieds, étant votre Maître & votre Seigneur; vous devez paraillement, vous les laver les un aux autres „.

„ Si l'homme de génie s'égare, quelle confiance
„ l'homme ſimple & groſſier poura-t-il avoir en
„ ſes propres lumieres „? (*Avertiſſ. du Clergé de*
„ *France*, en 1770.)

„ On a vu des Saints ſolitaires, après une vie
„ entiere de pénitence,... entrer, au lit de la
„ mort, daus des terreurs qu'on ne pouvoit preſque
„ calmer, faire trembler d'éfroi leur couche pauvre
„ & auſtere, demander ſans ceſſe d'une voix mourante à leurs freres, *Croyez-vous que le Seigneur*
„ *me faſſe miſéricorde?* & être preſque ſur le
„ point de tomber dans le déſeſpoir; ſi votre pré-
„ ſence, ô mon Dieu! n'eût à l'inſtant apaiſé
„ l'orage, & commandé encore une fois aux vents
„ & à la mer de ſe calmer: & aujourd'hui, après
„ une vie commune, mondaine, ſenſuele, pro-
„ fane, chacun meurt tranquille; & le miniſtre
„ de Jéſus-Chriſt, appelé, eſt obligé de nourir la
„ fauſſe paix du mourant, de ne lui parler que
„ de tréſors infinis des miſéricordes divines, &
„ de l'aider, pour ainſi dire, à ſe ſéduire lui-
„ même „. (Maſſillon *ſur le petit nombre des élus*: Lundi de la III ſem. de Carême.)

II. On conclut *du moins au plus*, lorſque la choſe miſe en *Comparaiſon* eſt inférieure à celle avec laquelle on la *compare* & que l'on veut rendre plus claire, & qu'il eſt bien plus néceſſaire de reconoître dans la ſupérieure ce qu'on avoue dans l'inférieure.

Jésus-Christ, pour inspirer la confiance en Dieu & en sa providence pleine de sagesse & de bonté (*Matt.* vj. 26-30), accumule deux *Comparaisons* du moins au plus:

Respicite volatilia cœli, quoniam non serunt, neque metunt, neque congregant in horrea; & pater vester cœlestis pascit illa. Nonne vos magis pluris estis illis?

„ Considérez que les oiseaux du ciel ne sement point, ne moissonent point, ne font point d'amâs dans des greniers; & votre pere céleste les nourit. Ne lui êtes-vous pas plus précieux que ces oiseaux „ ?

Quis autem vestrum cogitans potest adjicere ad staturam suam cubitum unum?

„ Mais qui de vous avec tous ses projets peut ajouter à sa taille une seule coudée „ ?

Et de vestimento quid solliciti estis? Considerate lilia agri quomodo crescunt; non laborant neque nent.

„ Et quant à l'habillement, pourquoi vous en inquiétez-vous? Voyez comment croissent les lis de la campagne; ils ne travaillent ni ne filent „.

Dico autem vobis quoniam nec Salomon in omni gloria sua coopertus est sicut unum ex istis.

„ Or je vous dis que Salomon même dans toute sa glorie n'a pas été vêtu comme l'un de ces lis „.

Si autem fœnum agri, quod hodie est & cras in clibanum mittitur, Deus sic vestit; quando magis vos, modicæ fidei?

„ Mais si Dieu habille ainsi une herbe de la campagne, qui est aujourd'hui & qui se jete demain dans le four; combien aura-t-il plus de soin de vous, gens de peu de foi „ ?

Nous trouvons dans Cicéron (*De nat. deorum*, II, xxxviij, 97.) une belle *Comparaison* du moins au plus:

Quis enim hunc hominem dixerit, qui, cum tam certos cœli motus, tam ratos astrorum ordines, tamque omnia inter se connexa & apta viderit, neget in his ullam inesse rationem, eaque casu fieri dicat quæ quanto consilio gerantur nullo consilio assequi possumus? An, cum machinatione quadam moveri aliquid videmus, ut sphæram, ut horas, ut alia permulta, non dubitamus quin illa opera sint rationis: cum autem impetum cœli admirabili cum celeritate moveri vertique videamus, constantissime conficientem vicissitudines anniversarias cum summa salute & conservatione rerum omnium; dubitamus quin ea non solum ratione fiant, sed etiam excellenti quadam divinaque ratione?

„ Qui pouroit en effet donner le nom d'homme à celui, qui, voyant les mouvemens du ciel si déterminés, le cours des astres si régulier, toutes choses si bien liées & si bien proportionées entr'elles, n'y reconoîtroit aucune trace de raison, & attribueroit au hazard des effets dont la sagesse se dérobe à toutes les lumieres de notre sagesse? Quoi! lorsque nous voyons le mouvement d'une machine, comme d'une sphere, d'une horloge, d'une infinité d'autres, nous ne doutons pas que ce ne soient des ouvrages de la raison & quoique nous voyons le ciel se mouvoir & tourner avec une rapidité étonante, ramener constament chaque année les vicissitudes des saisons, entretenir & conserver ainsi toutes choses; nous doutons que tous ces phénomenes soient l'effet, je ne dis pas seulement d'une intelligence, mais d'une excellente, d'une divine intelligence „ ?

III. On conclut *de parité*, lorsque, les deux choses *comparées* étant toutes pareilles, il est de nécessité de reconoître dans l'une ce qu'on avoue dans l'autre.

„ Adorons les secrets de Dieu, mes Freres, dit „ Massillon (I Serm. *sur la Purification*). Si ce „ que nous connoissons de ses œuvres nous paroît „ si divin & si admirable; pourquoi ne pas con- „ clure que ce que nous n'en connoissons point „ l'est aussi? S'il est sage lorsqu'il agit à décou- „ vert; pourquoi se démentiroit-il lorsqu'il se „ cache? Si la structure du monde, que nous voy- „ ons, est un ouvrage si plein d'harmonie, de sagesse „ & de lumiere; pourquoi l'économie de la Reli- „ gion, que nous ne saurions voir & qui est le chef- „ d'œuvre de tous ses desseins, seroit-elle un ou- „ vrage de confusion & de ténebres „ ?

Il y a une autre figure de pensée par combinaison, qui raproche aussi les objets pour faire reconoître l'un par les caracteres de l'autre, & à laquelle on donne aussi fort souvent le nom de *Comparaison*. Mais comme celle-ci est purement pittoresque & qu'on ne se propose d'en déduire aucune conséquence; je crois qu'il vaut mieux, à l'exemple de quelques rhéteurs, lui donner exclusivement le nom de SIMILITUDE: & ce sera sous ce nom que je parlerai de cette figure, dont toutefois M. Marmontel va parler dans l'article suivant sous le nom de COMPARAISON. (*M. BEAUZÉE.*)

COMPARAISON *Rhétor.* & *Poésie*. Figure de Rhétorique & de Poésie, qui sert à l'ornement & à l'éclaircissement d'un discours ou d'un poëme.

Les *Comparaisons* sont appelées, par Longin & par d'autres rhéteurs, *Icones*, c'est-à-dire, images ou ressemblances. Telle est cette image, *pareil à la foudre, il frape*, &c. *il se jete comme un lion*, &c. Toute *Comparaison* est donc une espece de Métaphore. Mais voici la différence. Quand Homere dit qu'*Achille va comme un lion*, c'est une *Comparaison*; mais quand il dit du même héros *ce lion s'élançoit*, c'est une Métaphore. Dans la *Comparaison* ce héros ressemble au lion; & dans la Métaphore, le héros est un lion. On voit par-là que, quoique la *Comparaison* se contente de nous apprendre à quoi une chose ressemble, sans indiquer

indiquer sa nature, elle peut cependant avoir l'avantage au dessus de la Métaphore, d'ajouter, quand elle est juste, un nouveau jour à la pensée.

Pour rendre une *Comparaison* juste, il faut, 1°. que la chose que l'on y emploie soit plus connue, ou plus aisée à concevoir que celle qu'on veut faire connoître : 2°. qu'il y ait un raport convenable entre l'une & l'autre : 3°. que la *Comparaison* soit courte autant qu'il est possible, & relevée par la justesse des expressions. Aristote reconoît dans sa Rhétorique, que, si les *Comparaisons* sont un grand ornement dans un ouvrage quand elles sont justes, elles le rendent ridicule quand elles ne le sont pas : il en raporte cet exemple ; *ses jambes sont tortues ainsi que le persil*.

Non seulement les *Comparaisons* doivent être justes, mais elles ne doivent être ni basses, ni triviales, ni usées, ni mises sans nécessité, ni trop étendues, ni trop souvent répétées. Elles doivent être bien choisies. On peut les tirer de toutes sortes de sujets, & de tous les ouvrages de la nature. Les doubles *Comparaisons* qui sont nobles & bien prises, font un bel effet en Poésie; mais en Prose l'on ne doit s'en servir qu'avec beaucoup de circonspection. Les curieux peuvent s'instruire plus amplement dans Quintilien, *liv. V, ch. ij, & liv. VIII, ch. iij*.

Quoique nous adoptions les *Comparaisons* dans toutes sortes d'écrits en Prose, il est pourtant vrai que nous les goûtons encore davantage dans ceux qui tracent la peinture des hommes, de leurs passions, de leurs vices, & de leurs vertus. (*Le Chev. de* JAUCOURT).

Dans la *Comparaison*, tantôt l'on ne voit l'objet qu'à travers l'image qui l'envelope, tantôt l'objet sensible par lui-même se répete comme dans un miroir.

La premiere espece est ce qu'on appele *Métaphore* ou *Allégorie*; la seconde est plus proprement *Similitude* ou *Comparaison*.

Le mérite de la *Comparaison* est dans un raport imprévu & frapant. *Les hommes ont peur de la mort*, dit Bacon, *comme les enfans ont peur des ténebres* (*a*). La fleur de la Jeunesse Athéniene ayant péri au siége de Syracuse; Périclès *comparoit* cette perte à celle qui feroit l'année si on lui ôtoit le printemps.

L'intention la plus commune dans l'emploi des *Comparaisons*, est de rendre l'objet plus sensible.

Lucain veut exprimer le respect qu'avoit Rome pour la vieillesse de Pompée : il le *compare* à un vieux chêne chargé d'offrandes & de trophées. „ Il ne tient plus à la terre que par de foibles „ racines, son poids seul l'y atache encore ; c'est „ de son bois, non de son feuillage, qu'il couvre „ les lieux d'à l'entour; mais, quoiqu'il soit prêt „ à tomber sous le premier éfort des vents, quoi- „ qu'il s'éleve autour de lui des forêts d'arbres, „ dont la jeunesse est dans toute sa vigueur, c'est „ encore lui seul qu'on révere „.

Le Tasse avoit à peindre l'effet des charmes d'Armide, quoiqu'à demi voilés, sur l'âme des guerriers qui la virent paroître dans le camp de Godefroy :

Come per acqua o per cristallo intero
Trapassa il raggio, e non divide, o parte;
Per dentro il chiaro manto osa il pensiero
Si penetrar nella vietata parte.
Ivi si spazia, ivi contempla il vero.

Si la *Comparaison* peint vivement son objet, c'est assez ; il n'est pas besoin qu'elle le releve. Ainsi cette *Comparaison* de Moyse est sublime, quoiqu'au dessous de son objet : *Sicut aquila provocans ad volandum pullos suos & super eos volitans, expandit alas suas* (Deus) *& assumpsit eum* (Jacob), *atque portavit in humeris suis*.

Ainsi, pourvu que les fourmis & les abeilles nous donnent une juste idée de la diligence des Troyens & de l'industrie des Tyriens, on n'a plus rien à demander à Virgile. Tout ce qu'on peut exiger, c'est que les images soient nobles, c'est-à-dire, que l'opinion commune n'y ait point ataché l'idée factice de bassesse. Mais l'opinion change d'un siecle à l'autre, & à cet égard le siecle présent n'a pas droit de juger les siecles passés. Si l'on a raison de reprocher à Homere & à Virgile, d'avoir *comparé* Ajax & Turnus à un âne, ce n'est donc pas à cause de la bassesse de ces images; car ces poëtes savoient mieux que nous si elles étoient viles aux ieux des Grecs & des Romains, & leur choix fait du moins présumer qu'elles ne l'étoient pas. Mais ce qu'on ne peut désavouer, c'est que l'obstination de l'âne ne peint qu'à demi l'acharnement d'Ajax. Ce que l'ardeur d'un guerrier a de fier, d'impétueux, de terrible, n'y est point exprimé : voilà par où la *Comparaison* est défectueuse. L'intention du poëte, en employant une image, n'est remplie que lorsque tout son objet s'y fait voir, au moins dans ce qu'il a de relatif aux sentimens qu'il veut exciter : or, les sentimens qui naissent de la peinture des combats, sont l'étonement, la pitié, la crainte. Il est donc décidé par la nature même, & indépendament de l'opi-

(*a*) Lucrece l'avoit dit avant lui :

Nam veluti pueri trepidant, atque omnia cæcis
In tenebris metuunt; sic nos in luce timemus,
Interdum nihilo quæ sunt metuenda magis quam
Quæ pueri in tenebris pavitant, finguntque futura;

nion, que les images du lion, du tigre, de l'aigle, ou du vautour, rendent mieux l'action d'un guerrier au milieu du carnage, que celle de l'âne qui ne peint qu'une patiente stupidité. Je dis la même chose de la *Comparaison* d'Amate avec un sabot que fouete un enfant; j'y vois la rapidité du mouvement, mais ce n'est point assez: & l'égarement de Didon est bien mieux rendu par l'image de la biche que le chasseur a blessée, & qui, courant dans les forêts, emporte le trait mortel avec elle.

C'est la plénitude de l'idée qui fait la beauté de la *Comparaison*; &, en supposant même que le poëte ne voulût que rendre son objet plus sensible, la *Comparaison* qui l'embrasse le mieux est celle qu'il doit préférer. Je sais qu'il n'est pas besoin que l'image présente toutes les faces de l'objet, mais la face qu'elle présente doit se peindre vivement à l'esprit; & c'est l'afoiblir que d'en retrancher ce qui en fait la force ou la grâce.

Une épreuve sûre de la bonté ou du vice des *Comparaisons*, c'est de cacher le premier terme, & de demander à ses juges à quoi ressemble le second. Si le raport est juste & sensible, il se présentera naturélement. Qu'on donne à lire à un homme intelligent ces beaux vers de l'*Énéide*: Lib. XI, 493.

Qualis, ubi abruptis fugit præsepia vinclis
Tandem liber equus, campoque potitus aperto,
Aut ille in pastus armentaque tendit equarum;
Aut assuetus aquæ, perfundi flumine noto
Emicat, arrectisque fremit cervicibus alte
Luxurians, luduntque jubæ per colla, per armos:

ou ces beaux vers de la Henriade:

Tel qu'échapé du sein d'un riant pâturage,
Au bruit de la trompete animant son courage,
Dans les camps de la Thrace, un coursier orgueilleux,
Indocile, inquiet, plein d'un feu belliqueux,
Levant les crins mouvans de sa tête superbe,
Impatient du frein, vole & bondit sur l'herbe:

ou ceux du même poëme:

Tels au fond des forêts précipitant leurs pas,
Ces animaux hardis, nouris pour les combats,
Fiers esclaves de l'homme, & nés pour le carnage,
Pressent un sanglier, en raniment la rage;
Ignorans le danger, aveugles, furieux,
Le cor excite au loin leur instinct belliqueux:

on n'aura pas besoin de lui dire que ce coursier est un jeune héros, & que ces chiens sont des combatans réunis contre un ennemi terrible.

Il est difficile qu'un objet vil & bas ait une parfaite ressemblance avec un objet important & noble; & l'analogie de l'un à l'autre est une preuve que, si l'image a été avilie par le caprice de l'opinion, c'est une tache passagere que le bon sens éfacera. Par exemple, le chien n'est pas chez nous un animal assez noble pour l'Épopée: M. de Voltaire, en ne le nommant pas, a ménagé notre délicatesse; mais il l'a peint avec des traits qui le vengent de ce mépris, & qui l'anoblissent à nos ieux mêmes. C'est ainsi qu'on doit en user toutes les fois que l'avilissement est injuste; car alors le préjugé s'atache aux mots, & on l'élude en les évitant.

Nous n'avons vu encore dans la *Comparaison* qu'un miroir simple & fidele; mais souvent elle embélit, releve, agrandit son objet. Telle est, dans une Ode d'Horace, la *Comparaison* de Drusus avec l'oiseau qui porte la foudre. Telle est, dans la *Pharsale*, la *Comparaison* de l'âme de César avec la foudre elle-même.

Magnamque cadens, magnamque revertens
Dat stragem late, sparsosque recolligit ignes.

Quelquefois aussi l'intention du poëte est de ravaler ce qu'il peint, comme dans cette *Comparaison* si nouvele & si juste des Seize avec le limon qui s'éleve du fond des eaux:

Ainsi, lorsque les vents, fougueux tyrans des eaux,
De la Seine ou du Rhône ont soulevé les flots,
Le limon croupissant dans leurs grotes profondes;
S'éleve en bouillonant sur la face des ondes.

Mais alors, & cet exemple en est la preuve, l'objet est vil & l'image est noble: cela dépend du choix des mots; car la noblesse des termes est indépendante de l'idée. C'est l'Usage qui la donne ou qui la refuse à son gré: témoin la boue & le limon qu'il a reçus dans le style héroïque. En cela l'Usage n'a d'autre regle que son caprice, & c'est lui qu'il faut consulter.

Enfin, la *Comparaison* s'emploie quelquefois à rassembler en un tableau circonscrit & frapant, une collection d'idées abstraites, que l'esprit, sans cet artifice, auroit de la peine à saisir. Ainsi, Bayle *compare* le peuple aux flots de la mer, & les passions des Grands aux vents qui les soulevent. Ainsi, Fléchier, dans l'*Éloge de Turenne*, dit, en s'adressant à Dieu: „ Comme il s'éleve du fond „ des vallées des vapeurs grôssieres, dont se for„ me la foudre qui tombe sur les montagnes, il „ sort du cœur des peuples des iniquités, dont „ vous déchargez le châtiment sur la tête de „ ceux qui les gouvernent ou qui les défendent „.

De même, Lucain, pour exprimer l'inclination des peuples à suivre Pompée, quoiqu'épouvantés des progrès de César, se sert de l'image des flots qui obéissent encore au premier vent qui les a poussés, quoiqu'un vent opposé se leve & regne dans les airs:

Ut cum mare possidet Auster
Flatibus horrisonis, hunc aequora tota sequuntur.
Si rursus tellus, pulsu laxata tridentis
Æolii, tumidis immittat fluctibus Eurum;
Quamvis icta novo, ventum tenuere priorem
Æquora; nubiferoque polus cum cesserit Austro,
Vindicat unda notum.

Que ceux qui refusent à Lucain le nom de poëte, nous disent si cette façon d'exprimer une réflexion politique est d'un simple historien.

Dans la *Comparaison*, c'est le plus souvent une idée, un sentiment, une vérité abstraite, qu'on veut rendre sensible par une image. Mais il arive aussi quelquefois que la *Comparaison* est inverse, je veux dire qu'elle emploie le terme abstrait pour mieux peindre l'objet sensible. Ainsi, dans une *Ode au printemps*, on lui dit: „ Ton sourire „ fait fleurir la rose, qui *belle comme les joues* „ *de l'Innocence*, répand une odeur embaumée „. On voit là une image commune rendue nouvelle, délicate, & piquante, par le renversement du raport osité.

Il est de l'essence de la *Comparaison* de circonscrire son objet: tout ce qui en excede l'image est superflu, & par conséquent nuisible au dessein du poëte. La *Comparaison* finit où finissent les raports. Homere, emporté par le talent & le plaisir d'imiter la nature, oublioit souvent que le tableau qu'il peignoit avec feu, n'étoit placé qu'autant qu'il étoit relatif; & dans la chaleur de la composition, il l'achevoit comme absolu & intéressant par lui-même. C'est un beau défaut, si l'on veut, mais c'en est un grand que d'introduire dans un récit des circonstances & des détails qui n'ont aucun trait à la chose. Le bon sens est la premiere qualité du génie; & l'à-propos, la premiere loi du bon sens: aussi, quoiqu'on ait excusé la surabondance de *Comparaisons* d'Homere, aucun des poëtes célebres ne l'a imitée, non pas même dans l'Ode, qui, de sa nature, est plus vagabonde que le Poëme épique.

Au reste, la *Comparaison* est elle-même une excursion du génie du poëte, & cette excursion n'est pas également naturelle dans tous les genres. Plus l'âme est occupée de son objet direct, moins elle regarde autour d'elle; plus le mouvement qui l'emporte est rapide, plus il est impatient des obstacles & des détours; enfin, plus le sentiment a de chaleur & de force, plus il maitrise l'imagination & l'empêche de s'égarer. Il s'ensuit que la narration tranquille admet des *Comparaisons* fréquentes, dévelopées, étendues, & prises de loin; qu'à mesure qu'elle s'anime, elle en veut moins, les veut plus concises & aperçues de plus près; que dans le pathétique, elles ne doivent être qu'indiquées par un trait rapide, & que, s'il s'en présente quelques-unes dans la véhémence de la passion, un seul mot les doit exprimer.

Quant aux sources de la *Comparaison*, elle est prise communément dans la réalité des choses, mais quelquefois aussi dans l'opinion & dans l'hypothese du merveilleux. Ainsi, Voltaire compare les ligueurs aux géants: ainsi, après avoir dit du vertueux Mornai,

Jamais l'air de la Cour & son soufle infecté
N'altéra de son cœur l'austere pureté:

il ajoute,

Belle Aréthuse, ainsi ton onde fortunée
Roule, au sein furieux d'Amphitrite étonée,
Un crystal toujours pur & des flots toujours clairs,
Que jamais ne corrompt l'amertume des mers.

Finissons cet article par la plus belle & la plus touchante *Comparaison* qu'il soit possible de transmettre à la mémoire des hommes; elle est de notre bon roi Henri IV. Il s'agissoit de prendre d'assaut la ville de Paris; il ne le voulut pas, & voici sa réponse: „ Je suis, disoit-il, le vrai pere „ de mon peuple: je ressemble à cette vraie mere, „ dans Salomon; j'aimerois quasi mieux n'avoir „ point de Paris, que de l'avoir tout ruiné „. *Voyez* SIMILITUDE. (*M. MARMONTEL.*)

* COMPARATIF, adj. pris subst. *terme de Grammaire*. Pour bien entendre ce mot, il faut observer que les objets peuvent être qualifiés ou absolument sans aucun raport à d'autres objets, ou relativement, c'est-à-dire, par raport à d'autres.

1°. Lorsque l'on qualifie un objet absolument, l'adjectif qualificatif est dit être au Positif. Ce premier degré est appelé *Positif*, parce qu'il est comme la premiere pierre qui est posée pour servir de fondement aux autres degrés de signification; ces degrés sont appelés communément *Degrés de comparaison*. César étoit vaillant, le soleil est brillant; *vaillant* & *brillant* sont au Positif.

En second lieu, quand on qualifie un objet relativement à un autre ou à d'autres, alors il y a, entre ces objets, ou un raport d'égalité, ou un raport de supériorité, ou enfin un raport de prééminence.

S'il y a un raport d'égalité, l'adjectif qualificatif est toujours regardé comme étant au Positif; alors l'égalité est marquée par des adverbes *aeque ac*, *tam quam*, *ita ut*, & en françois par *autant que*, *aussi que*: César étoit aussi brave qu'Alexandre l'avoit été; si nous étions plus proche des étoiles, elles nous paroîtroient aussi brillantes que le soleil; aux solstices, les nuits sont aussi longues que les jours.

2°. Lorsqu'on observe un raport de plus ou un raport de moins dans la qualité de deux choses comparées, alors l'adjectif qui énonce ce raport est dit au *Comparatif*; c'est le second degré de signification, ou comme on dit, de comparaison, *Petrus est doctior Paulo*, Pierre est plus savant que Paul; le soleil est plus brillant que la lune; où vous voyez qu'en latin le *Comparatif* est distingué

du Positif par une terminaison particuliere, & qu'en françois il est distingué par l'addition du mot *plus* ou du mot *moins*.

Enfin, le troisieme degré est appelé *Superlatif*. Ce mot est formé de deux mots latins, *super*, au dessus, & *latus*, porté; ainsi, le Superlatif marque la qualité portée au suprême degré de plus ou moins.

Il y a deux sortes de Superlatifs en françois. 1°. Le Superlatif absolu, que nous formons avec le mot *très*, ou avec *fort*, *extrêmement*; & quand il y a admiration, avec *bien*: *il est bien raisonable*. *Très* vient du latin *ter*, trois fois; très-grand, c'est-à-dire, trois fois grand: *fort* est un abrégé de *fortement*.

2°. Nous avons encore le Superlatif relatif: *il est le plus raisonable de ses freres*.

Nous n'avons en françois de *Comparatifs* en un seul mot, que *meilleur*, *pire*, & *moindre*.

„ Notre langue, dit le Pere Bouhours, n'a „ point pris de Superlatifs du latin; elle n'en a „ point d'autres que *Généralissime*, qui est tout „ françois, & que M. le cardinal de Richelieu „ fit de son autorité, allant commander les ar- „ mées de France en Italie, si nous en croyons „ M. de Balzac „. *Doutes sur la langue françoise*, p. 60.

Nous avons emprunté des Italiens cinq ou six termes de dignité, dont nous nous servons en certaines formules, & auxquels nous nous contentons de donner une terminaison françoise, qui n'empêche pas de reconoître leur origine latine; tels sont *révérendissime*, *illustrissime*, *excellentissime*, *éminentissime*.

Il y a bien de l'apparence, que, si le *Comparatif* & le Superlatif des Latins n'avoient pas été distingués du Positif par des terminaisons particulieres, comme le raport d'égalité ne l'est point; il y a, dis-je, bien de l'apparence que les termes de *Comparatif* & de *Superlatif* nous seroient inconnus.

Les grammairiens ont observé qu'en latin le *Comparatif* & le Superlatif se forment du cas en *i* du Positif en ajoutant *or*, pour le masculin & pour le féminin, & *us* pour le genre neutre. On ajoute *ssimus* au cas en *i* pour former le Superlatif: ainsi, l'on dit *sanctus*, *sancti*; *sanctior*, *sanctius*, *sanctissimus*: *fortis*, *forti*; *fortior*, *fortius*, *fortissimus*.

Les adjectifs dont le positif est terminé en *er*, forment aussi leur *Comparatif* du cas en *i*: *pulcher*, *pulchri*; *pulchrior*, *pulchrius*: mais le Superlatif se forme en ajoutant *rimus* au nominatif masculin du Positif; *pulcher*, *pulcherrimus*.

Les adjectifs en *lis* suivent la regle générale pour le *Comparatif*; *facilis*, *facilior*; *humilis*, *humilior*, *similis*, *similior*; mais au Superlatif on dit *facillimus*, *humillimus*, *simillimus*: d'autres suivent la regle générale, *utilis*, *utilior*, *utilissimus*.

Plusieurs noms adjectifs n'ont ni *Comparatif*, ni Superlatif; tels sont, *romanus*, *patrius*, *duplex*, *legitimus*, *claudus*, *unicus*, *dispar*, *egenus*, &c. Quand on veut exprimer un degré de comparaison, & que le Positif n'a ni *Comparatif* ni Superlatif, on se sert de *magis* pour marquer le *Comparatif*, & de *valde* ou de *maxime* pour le Superlatif; ainsi, l'on dit, *magis pius*, ou *maxime pius*.

On peut aussi se servir des adverbes *magis* & *maxime*, avec les adjectifs qui ont un *Comparatif* & un Superlatif: on dit fort bien, *magis doctus* & *valde* ou *maxime doctus*.

Les noms adjectifs qui ont au Positif une voyele devant *us*, comme *arduus*, *pius*, n'ont point ordinairement de *Comparatif*, ni de Superlatif. On évite ainsi le bâillement que feroit la rencontre de plusieurs voyeles de suite, si on disoit *arduior*, *piior*; on dit plutôt *magis arduus*, *magis pius*: cependant on dit *piissimus*, qui n'est pas si rare que *piior*. Ce mot *piissimus* étoit nouveau du temps de Cicéron. Marc-Antoine l'ayant hazardé, Cicéron le lui reprocha en plein sénat (*Philip. XIII*, *xix*, 42): *Piissimos quæris*; *& quod verbum omnino nullum in lingua latina est*, *id propter tuam divinam pietatem novum inducis*. On trouve ce mot dans les anciennes inscriptions, & dans les meilleurs auteurs postérieurs à Cicéron. Ainsi, ce mot, qui commençoit à s'introduire dans le temps de Cicéron, fut ensuite autorisé par l'Usage.

Il ne sera pas inutile d'observer les quatre adjectifs suivans, *bonus*, *malus*, *magnus*, *parvus*: ils n'ont ni *Comparatif* ni Superlatif qui dérivent d'eux-mêmes; on y supplée par d'autres mots qui ont chacun une origine particuliere.

Positif.	*Comparatif.*	*Superlatif.*
Bonus, ... bon.	*Melior*, ... meilleur.	*Optimus*, ... fort bon.
Malus, . . . mauvais.	*Pejor*, ... pire, plus mauvais.	*Pessimus*, . . très-mauvais.
Magnus, . . . grand.	*Major*, . . plus grand, & de là majeur.	*Maximus*, . . . très-grand.
Parvus, . . . petit.	*Minor*, ... plus petit, mineur.	*Minimus*, ... fort petit.

Vossius croit que *melior* vient de *magis velim* ou *malim*; Martinius & Faber le font venir de *μίλω*, qui veut dire *curæ est*, *gratum est*; *μίλετε*, *cura*. Quand une chose est meilleure qu'une autre, on a plus de soin, elle nous est plus chere; *mea cura*, se disoit en latin de ce qu'on aimoit. Perrotus dit que *melior* est une contraction de *mellitior*, plus doux que le miel, comme on a dit *Neronior*, plus cruel que Néron. Plaute a dit *Pœnior*, plus Carthaginois, c'est-à-dire, plus fourbe qu'un Carthaginois; & c'est ainsi que Malherbe dit, *plus Mars que Mars de la Thrace*.

Isidore le fait venir de *mollior*, non dur, plus tendre. M. Dacier croit qu'il vient du grec *ἀμείνων* qui signifie *meilleur*. C'est le sentiment de Scaliger & de l'auteur du *Novitius*.

Optimus, vient de *optetissimus*, *maxime optatus*, très-souhaité, désirable ; & par extension, très-bon, le meilleur.

A l'égard de *pejor*, Martinius dit qu'en saxon *beus* veut dire *malus*; qu'ainsi, on pouroit bien avoir dit autrefois en latin *peus* pour *malus*; on sait le raport qu'il y a entre le *b* & *p*: ainsi, *peus*, génitif, *pei*, comparatif, *peior*, & pour plus de facilité *pejor*.

Pessimus vient de *pessum*, en bas, sous les pieds, qui doit être foulé aux pieds ; ou bien de *pejor*, on a fait *peissimus*, & ensuite *pessimus* par contraction.

Major vient naturélement de *magnus*, prononcé en mouillant le *gn* à la maniere des Italiens, & comme nous le prononçons en *magnifique*, *seigneur*, *enseigner*, &c. Ainsi, on a dit *ma-ignior*, *major*.

Maximus vient aussi de *magnus*; car le *x* est une lettre double qui vaut autant que *cs*, & souvent *gs*: ainsi, au lieu de *magnissimus*, on a écrit par la lettre double *maximus*.

Minor vient du grec *μικρὸς parvus*.

Minimus vient de *minor*; on trouve même dans Arnobe *minissimus digitus*, le plus petit doigt. Les mots qui revienent souvent dans l'usage sont sujets à être abrégés.

Au reste, les adverbes ont aussi des degrés de signification, bien, mieux, fort bien; *bene*, *melius*, *optime*.

Les Anglois, dans la formation de la plupart de leurs *Comparatifs* & de leurs Superlatifs, ont fait comme les Latins ; ils ajoutent *er* au Positif pour former le *Comparatif*, & ils ajoutent *est* pour le Superlatif. *Rich*, riche ; *richer*, plus riche ; *the richest*, le plus riche.

Ils se servent aussi, à notre maniere, de *more* qui veut dire *plus* & de *most*, qui signifie *très*, *fort*, *le plus*; *Honest*, honête ; *more honest*, plus honête ; *most honest*, très-honête, le plus honête.

Les Italiens ajoutent au Positif *più*, plus, ou *meno*, moins, selon que la chose doit être ou élevée ou abaissée. Ils se servent aussi de *molto* pour le Superlatif, quoiqu'il aient des Superlatifs à la maniere des Latins : *bellissimo*, très-beau, *bellissima*, très-belle ; *buonissimo*, très-bon, *buonissima*, très-bonne.

Chaque langue a sur ces points ses usages, qui sont expliqués dans les Grammaires particulieres. (*M. Du Marsais*.)

(¶ Il y auroit bien des observations à faire sur cet article : mais pour ne pas multiplier inutilement les objets, il suffira de lire tout de suite l'article SUPERLATIF, où je crois avoir exposé des vues plus étendues & des principes plus sûrs, non seulement sur le COMPARATIF, mais encore sur tous les autres degrés de signification.) (*M. Beauzée*.)

(N.) COMPLAIRE, PLAIRE, *Synonymes*. Ces deux verbes expriment tous deux des actions agréables à ceux qui en sont l'objet.

Complaire, c'est s'accommoder au sentiment, au goût, à l'humeur de quelqu'un, acquiescer à ce qu'il souhaite, dans la vue de lui être agréable. *Plaire*, c'est effectivement être agréable à force de déférence & d'attention.

Le premier est donc un moyen pour parvenir au second ; & l'on peut dire que quiconque sait *complaire* avec dignité, peut hardiment espérer de *plaire*. (*M. Beauzée*.)

* COMPLÉMENT, s. m. Quoique M. du Marsais ait employé le terme de *Complément* dans un autre sens que celui de *Régime*, il n'en a pourtant pas fait un article exprès dans l'Encyclopédie, tout important qu'il pouvoit être. Je vais le suppléer ici.

On doit regarder comme *Complément* d'un mot, ce qu'on ajoute à ce mot pour en déterminer la signification, de quelque maniere que ce puisse être. Or il y a deux sortes de mots dont la signification peut être déterminée par des *Complémens* : 1°. tous ceux qui ont une signification générale susceptible de différens degrés ; 2°. ceux qui ont une signification relative à un terme quelconque.

Les mots dont la signification générale est susceptible de différens degrés, exigent nécessairement un *Complément*, dès qu'il faut assigner quelque degré déterminé ; & tels sont les noms appellatifs ; les adjectifs & les adverbes, qui, renfermant dans leur signification une idée susceptible de quantité, sont eux-mêmes susceptibles de ce qu'on appele Degrés de signification ; & enfin tous les verbes dont l'idée individuele peut aussi recevoir ces différens degrés. Voici des exemples.

Livre est un nom appellatif : la signification générale en est restreinte quand on dit, *un livre nouveau*, *le livre de Pierre*, *un livre de Grammaire*, *un livre qui peut être utile* ; & dans ces phrases, *nouveau*, *de Pierre*, *de Grammaire*, *qui peut être utile* sont autant de *Complémens* du nom *Livre*.

Savant est un adjectif : la signification générale en est restreinte quand on dit, par exemple, qu'un homme est *peu savant*, *fort savant*, *plus savant que sage*, *moins savant qu'un autre*, *aussi savant dans les langues que dans les sciences exactes*, *savant en droit*, &c. dans toutes ces phrases, les différens *Complémens* de l'adjectif *savant* sont *peu*, *fort*, *plus que sage*, *moins qu'un autre*, *aussi dans les langues que dans les sciences exactes*, *en droit*.

C'est la même chose, par exemple, du verbe *aimer* : *on aime* simplement & sans détermination de degré ; on *aime peu*, on *aime beaucoup*, on *aime ardemment*, on *aime plus* ou *moins* ou *aussi sincérement qu'un autre*, on *aime en apparence*, on *aime avec une constance que rien ne peut altérer* ; voilà autant de manieres de déterminer le

degré de signification du verbe *aimer*, & conséquemment autant de *Complémens* de ce verbe.

L'adverbe *sagement* peut recevoir aussi divers *Complémens* : on peut dire, *peu sagement*, *bien sagement*, *plus sagement que jamais*, *aussi sagement qu'heureusement*, *sagement sans affectation*, &c.

Les mots qui ont une signification relative, exigent de même un *Complément*, dès qu'il faut déterminer l'idée générale de la relation par celle d'un terme conséquent : & tels sont plusieurs noms appellatifs, plusieurs adjectifs, quelques adverbes, tous les verbes actifs relatifs, ainsi que quelques autres, & toutes les prépositions. Exemples de noms relatifs : *le fondateur de Rome*, *l'auteur du livre des Tropes*, *le pere de Cicéron*, *la mere des Gracques*, *le frere de Romulus*, *le mari de Lucrece*, &c. Exemples d'adjectifs relatifs : *nécessaire à la vie*, *facile à concevoir*, *bon pour la santé*, *digne de louange*, &c. Exemples de verbes relatifs : *aimer Dieu*, *craindre sa justice*, *aller à la ville*, *revenir de l'armée*, *passer par le jardin*, *ressembler à un autre*, *se repentir de sa faute*, *commencer à écrire*, *désirer d'être riche*, &c : quand on dit, *donner quelque chose à quelqu'un*, *recevoir un présent de son ami*, les verbes *donner* & *recevoir* ont chacun deux *Complémens* déterminatifs de l'idée de la relation qu'ils expriment. Exemples d'adverbes relatifs : *relativement à vos intérêts*, *indépendamment des circonstances*, *quant à moi*, *conformément à la nature*. Quant aux prépositions, il est de leur essence d'exiger un *Complément*, qui est un nom, un pronom, ou un infinitif ; & il seroit inutile d'en accumuler ici des exemples. *Voyez* PRÉPOSITION & RELATIF.

„ Un nom substantif, dit M. du Marsais (CONSTRUCTION), ne peut déterminer que trois sortes „ de mots : 1°. un autre nom (& dans son systême „ il faut entendre les adjectifs), 2°. un verbe, „ 3°. ou enfin une préposition „. Cette remarque paroît avoir été adoptée par M. l'abbé Fromant ; & j'avoue qu'elle peut être vraie dans notre langue : car quoique nos adverbes admetent des *Complémens*, il est pourtant nécessaire d'observer que le *Complément* immédiat de l'adverbe est chez nous une préposition, *conformément à* ; ce qui suit est le *Complément* de la préposition même, *conformément à la nature*. Mais il n'est pas de même en latin ni en grec, parce que la terminaison du *Complément* y désigne le raport qui le lie au terme antécédent & rend inutile la préposition, qui n'auroit pas d'autre effet : le nom peut donc y être, selon l'occurrence, le *Complément* immédiat de l'adverbe, ainsi que je l'ai prouvé ailleurs sur les phrases *ubi terrarum*, *tunc temporis*, *convenienter naturæ*. *Voyez* MOT, *art.* II, *n.* 2.

Un mot qui sert de *Complément* à un autre, peut lui-même en exiger un second, qui, par la même raison, peut être suivi d'un troisieme, auquel un quatrieme sera pareillement subordoné, & ainsi de suite : de sorte que chaque *Complément* étant nécessaire à la plénitude du sens du mot qu'il modifie, les deux derniers constituent le *Complément* total de l'antépénultieme, les trois derniers sont la totalité du *Complément* de celui qui précede l'antépénultieme ; & ainsi de suite jusqu'au premier *Complément*, qui ne remplit toute sa destination, qu'autant qu'il est acompagné de tous ceux qui lui sont subordonés.

Par exemple, dans cette phrase, *Nous avons à vivre avec des hommes semblables à nous* : ce dernier *nous* est le *Complément* de la préposition *à* ; *à nous* est celui de l'adjectif *semblables* ; *semblables à nous* est le *Complément* total du nom appellatif *les hommes* ; *les hommes semblables à nous*, c'est la totalité du *Complément* de la préposition *de* ; *de les* ou *des hommes semblables à nous*, est le *Complément* total d'un nom appellatif sous-entendu, par exemple, *la multitude* (*Voyez* PRÉPOSITION) ; *la multitude des hommes semblables à nous*, c'est le *Complément* de la préposition *avec* ; *avec la multitude des hommes semblables à nous*, c'est celui de l'infinitif *vivre* ; *vivre avec la multitude des hommes semblables à nous*, est la totalité du *Complément* de la préposition *à* ; *à vivre avec la multitude des hommes semblables à nous*, c'est le *Complément* total d'un nom appellatif sousentendu, qui doit exprimer l'objet du verbe *avons*, par exemple, *obligation* ; ainsi, *obligation à vivre avec la multitude des hommes semblables à nous*, est le *Complément* total du verbe *avons* : ce verbe avec la totalité de son *Complément* est l'attribut total, dont le sujet est *nous*.

Il suit de cette observation, qu'il peut y avoir *Complément* incomplexe, & *Complément* complexe. Le *Complément* est *incomplexe*, quand il est exprimé par un seul mot, qui est ou un nom, ou un pronom, ou un adjectif, ou un infinitif, ou un adverbe ; comme *avec soin*, *pour nous*, *raison favorable*, *sans répondre*, *vivre honêtement*. Le *Complément* est *complexe*, quand il est exprimé par plusieurs mots, dont le premier selon l'ordre analytique modifie immédiatement le mot antécédent, & est lui-même modifié par le suivant ; comme *avec le soin requis*, *pour nous tous*, *raison favorable à ma cause*, *sans répondre un mot*, *vivre fort honêtement*.

Dans le *Complément* complexe, il faut distinguer le mot qui y est le premier selon l'ordre analytique, & la totalité des mots qui font la complexité. Si le premier mot est un adjectif, ou un nom, ou l'équivalent d'un nom, on peut le regarder comme le *Complément grammatical* ; parce que c'est le seul qui soit assujéti, par les loix de la Syntaxe des langues qui admetent la déclinaison, à prendre telle ou telle forme en qualité de *Complément* : si le premier mot est au contraire un adverbe ou une préposition, comme ces mots sont indéclinables & ne changent pas de forme, on regardera seulement le premier mot comme *Complément initial*. Selon que le premier mot est un *Complément grammatical* ou *initial* ; le Tout

prend le nom de *Complément logique*, ou de *Complément total*.

Par exemple, dans cette phrase, *avec les soins requis en pareilles circonstances*; le mot *circonstances* est le *Complément* grammatical de la préposition *en*; *pareilles circonstances* en est le *Complément* logique: la préposition *en* est le *Complément* initial de l'adjectif *requis*; *en pareilles circonstances*, en est le *Complément* total: *requis* est le *Complément* grammatical du nom *les soins*; *requis en pareilles circonstances*, en est le *Complément* logique: *les soins*, c'est le *Complément* grammatical de la préposition *avec*; & *les soins requis en pareilles circonstances*, en est le *Complément* logique.

Ceux qui se contentent d'envisager les choses superficiélement, seront choqués de ce détail, qui leur paroîtra minutieux: mais mon expérience me met en état d'assurer, qu'il est d'une nécessité indispensable pour tous les maîtres qui veulent conduire leurs éleves par des voies lumineuses, & principalement pour ceux qui adopteroient la Méthode d'introduction aux langues que j'ai proposée au mot MÉTHODE. Si l'on veut examiner l'analyse que j'y ai faite d'une phrase de Cicéron, on y verra qu'il est nécessaire, non seulement d'établir les distinctions que l'on a vues jusqu'ici, mais encore de caractériser, par des dénominations différentes, les différentes especes de *Complément* qui peuvent tomber sur un même mot.

Un même mot, & spécialement le verbe, peut admetre autant de *Complémens* différens qu'il peut y avoir de manieres possibles de déterminer la signification du mot. Rien de plus propre à mettre en abrégé, sous les ieux, toutes ces diverses manieres, que le vers technique dont se servent les rhéteurs pour caractériser les différentes circonstances d'un fait:

Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando.

Le premier mot, *quis*, est le seul qui ne marquera aucun *Complément*, parce qu'il indique au contraire le sujet; mais tous les autres désignent autant de *Complémens* différens.

Quid désigne le *Complément* qui exprime l'objet sur lequel tombe directement le raport énoncé par le mot *complété*. Tel est le *Complément* immédiat de toute préposition; *à moi*, *chez nous*, *envers Dieu*, *contre la loi*, *pour vivre*, &c: tel est encore le *Complément* immédiat de tout verbe actif relatif; *aimer la vertu*, *désirer les richesses*, *bâtir une maison*, &c.

Le raport énoncé par plusieurs verbes relatifs exige souvent deux termes, comme *donner l'aumône à un pauvre*; ces deux *Complémens* sont également directs & nécessaires, & il faut les distinguer. Celui qui est immédiat & sans préposition, peut s'appeler *Complément objectif primitif*; comme *l'aumône*: celui qui est amené par une préposition, c'est le *Complément objectif secondaire*; comme *à un pauvre*.

Ubi désigne le *Complément* qui exprime une circonstance de lieu: mais ce seul mot *Ubi* représente ici les quatre mots dont on se sert communément pour indiquer ce qu'on nomme les Questions de lieu, *Ubi*, *Unde*, *Qua*, *Quo*; ce qui distingue quatre sortes de *Complémens circonstanciels de lieu*. Le 1[r]. est le *Complément* circonstanciel du lieu de la scêne, c'est-à-dire, du lieu où se passe l'événement; comme *vivre à Paris*, *être au lit*, &c. Le 2[e]. est le *Complément* circonstanciel du lieu du départ; comme *venir de Rome*, *partir de sa province*, &c. Le 3[e]. est le *Complément* circonstanciel du lieu de passage; comme *passer par la Campagne*, *aller en Italie par mer*, &c. Le 4[e]. est le *Complément* circonstanciel du lieu où l'on tend; comme *aller en Afrique*, *passer en Alsace*, &c.

Quibus auxiliis, ces mots désignent le *Complément* qui exprime l'instrument & les moyens de l'action énoncée par le mot *complété*; comme *se conduire avec assez de précaution pour ne pas échouer*; *fraper du bâton*, *de l'épée*; *obtenir un emploi par la protection d'un Grand*, &c. On peut appeler celui-ci le *Complément auxiliaire*: & rien n'empêche qu'on n'y raporte celui qui exprime la matiere, physique ou métaphysique, dont une chose est faite; comme *une statue d'or*, *une fortune cimentée du sang des malheureux*.

Cur désigne en général tout *Complément* qui énonce une cause, soit efficiente, soit occasionele, soit finale: on le nomme *Complément circonstanciel de cause*. Exemples; *un tableau de Rubens*, *peint par Rubens*; *il a manqué le succès pour avoir négligé les moyens*; *Dieu nous a créés pour sa gloire*; *s'occuper afin d'éviter l'ennui*.

Quomodo désigne le *Complément* qui exprime une maniere particuliere d'être qu'il faut ajouter à l'idée principale du mot *complété*; & on peut le nommer *Complément modificatif*: c'est communément un adjectif ou une proposition incidente, si le mot *complété* est un nom; *un savant homme*, *un livre utile*, *une erreur qui fait des progrès*: ailleurs c'est un adverbe de maniere, ou une phrase adverbiale commençant par une préposition; *vivre honêtement*, *vivre conformément aux loix*, *parler avec facilité*.

Quando désigne le *Complément* qui exprime une circonstance de temps. Or une circonstance de temps peut être déterminée, ou par une époque, qui est un point fixe dans la suite continue du temps, ou par une période, durée dont on peut assigner le commencement & la fin. La 1[e]. détermination répond proprement à la question *quando* (quand, à quelle époque, à quelle date); & l'on peut appeler la phrase qui l'exprime, *Complément circonstanciel de date* ou d'*époque*: comme, *il mourut hier*; *nous finirons l'année prochaine*; *Jésus naquit sous le regne d'Auguste*. La 2[e]. détermination répond proprement à la question *quamdiu* (pendant combien de temps); & l'on peut don-

ner, à la phrase qui l'exprime, le nom de *Complément circonstanciel de durée :* comme, *il a vécu trente-trois ans* ; *cet habit durera long-temps*.

Il ne faut pas douter qu'une Métaphysique pointilleuse ne trouvât encore d'autres *Complémens*, qu'elle désigneroit par d'autres dénominations : mais on peut les réduire à peu près tous aux chefs généraux que je viens d'indiquer ; & peut-être n'en ai-je que trop assigné pour bien des gens, ennemis naturels des détails raisonés. C'est pourtant une nécessité indispensable de distinguer ces différentes sortes de *Complémens*, afin d'entendre plus nétement les loix que la Syntaxe peut imposer à chaque espece, & l'ordre que la construction peut leur assigner.

Par raport à ce dernier point, je veux dire l'ordre que doivent garder entr'eux les différens *Complémens* d'un même mot, la Grammaire générale établit une regle, dont l'Usage ne s'écarte que peu ou point dans les langues particulieres, pour peu qu'elles fassent cas de la clarté de l'énonciation. Dans l'ordre analytique, le seul qu'envisage la Grammaire générale, & qui est à peu près la boussole des Usages particuliers des langues que l'abbé Girard appele, pour cela même, analogues ; la relation d'un *Complément* au mot qu'il *complete* est d'autant plus sensible, que les deux termes sont plus raprochés ; & ce raprochement est sur-tout nécessaire dans les idiômes où la diversité des terminaisons ne peut caractériser celle des fonctions des mots. Or il est certain que la phrase a d'autant plus de néteté, que le raport mutuel de ses parties est plus marqué ; & par conséquent il importe à clarté de l'expression, *cujus summa virtus est perspicuitas* (Quintil. *Inst. orat.* I. jv.), de n'éloigner d'un mot que le moins qu'il est possible ce qui lui sert de *Complément*.

Cependant si plusieurs *Complémens* concourent à la détermination d'un même terme, ils ne peuvent pas tous le suivre immédiatement : il ne reste donc plus alors qu'à en raprocher le plus qu'il est possible celui qu'on est forcé d'en tenir éloigné. De là cette regle générale :

I. De plusieurs *Complémens* qui tombent sur le même mot, il faut mettre le plus court le premier après le mot *complété*, puis le plus court de ceux qui restent, & ainsi de suite jusqu'au plus long de tous qui doit être le dernier. „ Par ce „ moyen, dit M. de Gamaches (*Diss. sur les agrém. du langage*, Part. I, éd. 1718. „) ceux qu'on met „ aux dernieres places ne se trouvent éloignés du „ terme modifié que le moins qu'il est possible. „ Ainsi, l'on diroit, *Parer* LE VICE *des dehors de* „ *la vertu*, & *Parer* DES DEHORS DE LA VERTU „ *les vices les plus honteux & les plus décriés* „.

Montesquieu (*Grand. & décad. des Romains*, ch. jv.) s'exprime ainsi : *Carthage, qui faisoit* LA GUERRE *avec son opulence* CONTRE LA PAUVRETÉ ROMAINE, *avoit*, PAR CELA MÊME, *du désavantage*. Dans cette proposition complexe, le verbe principal *avoit* est suivi de deux *Complémens* ; le premier est un *Complément* circonstanciel de cause, *par cela même*, lequel a plus de brièveté que le *Complément* objectif, *du désavantage*. Dans la proposition incidente qui fait partie du sujet de la principale, le verbe *faisoit* a 1°. un *Complément* objectif primitif, *la guerre* ; 2°. un *Complément* auxiliaire, *avec son opulence*, qui est plus long que le précédent & plus court que le suivant ; 3°. un *Complément* objectif secondaire, qui est le plus long des trois, *contre la pauvreté romaine*.

II. Si chacun des *Complémens* qui concourent à la détermination d'un même terme, a une étendue considérable ; il peut encore ariver que le dernier se trouve assez éloigné du centre commun, pour n'y avoir plus une relation aussi marquée qu'il importe à la clarté de la phrase. Dans ce cas, l'analyse même autorise un changement d'ordre, qui, loin de nuire à la clarté de l'énonciation, sert au contraire à l'augmenter, en fortifiant les traits des raports mutuels des parties de la phrase. Ce changement consiste à placer l'un des *Complémens* avant le mot *complété* : ce ne doit être aucun des deux *Complémens* objectifs, parce qu'étant plus essentiels, ils tienent plus à leur place naturele ; c'est communément un *Complément* auxiliaire, ou modificatif, ou circonstanciel de temps, de lieu, ou de cause.

C'est un des rois qui ont, APRÈS UN SIÉGE DE DIX ANS, *renversé la fameuse Troye*. (Télém. I.) Si l'illustre auteur avoit mis *après un siége de dix ans* à la fin de la phrase, la construction auroit été simplement réguliere ; il l'a rendue élégante, lorsqu'il a placé le *Complément* circonstanciel de temps après le verbe auxiliaire, qui marque le temps, & le *Complément* objectif après le supin, auquel seul il a raport : il n'a point été contre l'esprit de la regle, il y est mieux entré.

Dans l'exemple déja cité, Montesquieu auroit pu dire, en transposant le *Complément* auxiliaire de la proposition incidente, *Carthage, qui*, AVEC SON OPULENCE, *faisoit la guerre contre la pauvreté romaine* ; & j'ose dire que la phrase auroit été arangée d'une maniere encore plus favorable à la clarté grammaticale. Mais l'auteur a pu adopter le premier tour, parce qu'au fonds il n'entraîne aucune obscurité ; & il a dû le préférer, parce qu'il est plus énergique à cause de l'union étroite des deux termes opposés *son opulence* & *la pauvreté romaine* : car les grands écrivains, sans rechercher les antitheses, ne négligent pas celles qui sortent de leur sujet, & moins encore celles qui font à leur sujet.

III. Il arive quelquefois que l'on viole la lettre de la loi qui fixe l'ordre des *Complémens*, mais c'est pour en conserver l'esprit : dans ce cas, l'exception devient une nouvele preuve de la regle.

Ainsi, au lieu de dire, *L'Évangile inspire* UNE PIÉTÉ QUI N'A RIEN DE SUSPECT, *aux persones qui veulent être sincérement à Dieu*, en placant le premier, celui des deux *Complémens* qui est le plus court ; il faut dire, en renversant cet ordre, *L'Évangile inspire*, AUX PERSONES QUI VEULENT ÊTRE

SINCÉREMENT

SINCÈREMENT À DIEU, *une piété qui n'a rien de suspect* ;„ & cela, dit le P. Buffier (*Gramm. fr.* n. 774.)„ afin d'éviter l'équivoque qui pouroit se „ trouver dans le mot *aux persones* ; car on ne „ verroit point si ce mot est régi par le verbe „ *inspire* ou par l'adjectif *suspect* „.

„ L'arangement des mots, dit Th. Corneille „ (*Note* sur la *Rem.* 454 de Vaugelas), ne con- „ siste pas seulement à les placer d'une maniere „ qui flate l'oreille, mais à ne laisser aucune „ équivoque dans le discours. Dans cet exemple, „ *Je ferai*, AVEC UNE PONCTUALITÉ DONT VOUS „ AUREZ LIEU D'ÊTRE SATISFAIT, *toutes les choses* „ *qui sont de mon ministere* ; il n'y a point d'équi- „ voque, mais l'oreille n'est pas contente de l'a- „ rangement des mots: il faut écrire, *Je ferai* „ TOUTES LES CHOSES QUI SONT DE MON MINIS- „ TERE, *avec une ponctualité dont vous aurez lieu* „ *d'être satisfait* „.

Corneille semble ne faire de cet arangement qu'une afaire d'oreille; mais il faut remonter plus haut pour trouver le vice du premier arangement de l'exemple proposé: il n'y a point d'équivoque, j'en conviens, parce qu'il ne s'y présente pas deux sens dont le choix soit incertain; mais il y a obscurité, parce que le véritable sens ne s'y montre pas avec assez de néteté, à cause du trop grand éloignement où se trouve le *Complément* objectif, par l'interposition du *Complément* modificatif.

Tel est le fondement du principe général par lequel il faut juger de la construction de tant de phrases citées par nos grammairiens. Les *Complémens* doivent être d'autant plus près du mot *complété*, qu'ils ont moins d'étendue: mais comme cette loi est dictée par l'intérêt de la clarté; dès que l'observation rigoureuse de la loi y est contraire, soit en y jetant l'équivoque, soit en y laissant seulement de l'obscurité, c'est une autre loi d'y déroger.

En vertu de la premiere loi, il ne faut pas dire; *Employons* TOUTE CETTE VAINE CURIOSITÉ QUI SE RÉPAND AU DEHORS, *aux afaires de notre salut* ; mais il faut dire, selon la correction indiquée par le P. Bouhours (*Rem. nouv.* tom. I, pag. 219): *Employons*, AUX AFAIRES DE NOTRE SALUT, *toute cette vaine curiosité qui se répand au dehors*. Il faut dire pareillement, *Qui n'a pas quelquefois sous sa main un libertin à réduire & à ramener* À LA DOCILITÉ, *par de douces & insinuantes conversations ?* & non pas comme la Bruyere (*Caract.* ch. *xvj.*), *à ramener*, PAR DE DOUCES ET INSINUANTES CONVERSATIONS, *à la docilité*.

En vertu de la seconde loi, il faut dire avec le P. Bouhours (*Ibi*): *Il se persuada qu'*EN ATAQUANT LA VILLE PAR DIVERS ENDROITS, *il répareroit la perte qu'il venoit de faire* ; & non pas, *Il se persuada qu'*IL RÉPAREROIT LA PERTE QU'IL VENOIT DE FAIRE, *en ataquant la ville par divers endroits* : car quoique ce second arangement ne soit pas contraire à la lettre de la premiere loi, il en contre-dit l'esprit par l'équivoque: puisqu'il semble indiquer que la perte venoit d'avoir ataqué la ville, au lieu qu'on veut faire dépendre la réparation de cette perte de l'ataque même de la ville par divers endroits.

IV. Les regles que l'on vient d'établir sur les différens *Complémens* d'un même mot, doivent s'entendre aussi des parties intégrantes & similaires d'un même *Complément*, réunies par quelque conjonction: les parties les plus courtes doivent être les premieres, & les plus longues doivent être les dernieres; parce que les parties intégrantes & similaires d'un même *Complément*, sont elles-mêmes autant de *Complémens* de même nature que celui dont elles sont parties, & que par conséquent elles doivent garder entr'elles le même ordre qu'observent les *Complémens* différens, précisément pour la même raison de néteté. Ainsi, pour employer l'exemple du P. Buffier (*n.* 771.), on doit dire, *Dieu agit* AVEC JUSTICE, *& par des voies ineffables*, en mettant à la tête la plus courte des deux parties: mais si cette même partie devenoit plus longue par quelque addition; elle se placeroit la derniere, & l'on diroit, *Dieu agit* PAR DES VOIES INEFFABLES, *& avec une justice que nous devons adorer en tremblant*.

C'est cette regle ainsi entendue, & non les raisons vagues & obscures alléguées par Vaugelas (34. *Rem. nouv.* à la fin du Tom. II), qui démontre le vice de cette phrase: *Je fermerai la bouche à ceux qui le blâment, quand je leur aurai montré, que sa façon d'écrire est excellente, quoiqu'elle s'éloigne un peu de celle de nos anciens poëtes, qu'ils louent plutôt par un dégoût des choses présentes que par les sentimens d'une véritable estime ; &* QU'IL MÉRITE LE NOM DE POËTE. Cette derniere partie intégrante du *Complément* objectif du verbe *j'aurai montré*, est en effet déplacée, parce qu'elle est la plus courte & pourtant la derniere; la relation du verbe *montrer* à ce *Complément* n'est plus assez sensible: il faloit dire, *Quand je leur aurai montré*, QU'IL MÉRITE LE NOM DE POËTE, *& que sa façon d'écrire est excellente*, &c.

V. Si les divers *Complémens* du même mot, ou les différentes parties similaires d'un même *Complément*, ont sensiblement la même étendue; ce n'est plus l'afaire du compas d'en décider l'arangement: c'est un point qui ressortit au tribunal du goût; c'est-à-dire, du jugement éclairé par une Logique fine & fondée sur des principes également délicats & certains.

S'il s'agit, par exemple, des parties similaires d'un même *Complément*, il seroit mieux de dire, *Je leur montrerai*, QUE SA FAÇON D'ÉCRIRE EST EXCELLENTE, *& qu'il mérite le nom de Poëte*, que de dire, *Je leur montrerai*, QU'IL MÉRITE LE NOM DE POËTE, *& que sa façon d'écrire est excellente* ; parce qu'il est poëte en conséquence de son excellente façon d'écrire.

S'il est question de différens *Complémens*, il

faut dire, par exemple, *L'Évangile inspire* INSENSIBLEMENT *la piété* AUX FIDELES, en mettant d'abord le *Complément* modificatif, parce qu'il tombe sur l'action même, qui doit être *complété* avant qu'il soit question de la raporter à des objets extérieurs: les *Complémens* objectifs vienent ensuite; le primitif en premier lieu, parce que rien ne marque ici son raport au verbe que le voisinage même; le secondaire ensuite, parce que la préposition en marque la relation & supplée à l'éloignement.

VI. Il est si nécessaire pour la clarté, de rendre sensible le raport des *Complémens* au mot *complété*, en les en tenant éloigné le moins qu'il est possible; que, s'il se présente des occasions de mettre le *Complément* à la tête de la proposition, il est toujours mieux de rejeter le sujet après le verbe, & pour peu que l'étendue du sujet surpasse sensiblement celle du *Complément*, c'est alors une transposition indispensable.

C'est ce QUE *Minos, le plus sage & le meilleur de tous les rois, avoit compris* (Télém. V.): le mot conjonctif *que* est ici le *Complément* objectif du verbe *avoit compris*; mais il en est séparé par le sujet complexe, dont l'étendue est considérable: c'est un défaut, & il auroit été mieux de dire, *C'est ce qu'avoit compris Minos, le plus sage & le meilleur de tous les rois*.

VII. Ajoutons encore une autre remarque à celles qui précedent. C'est qu'il ne faut jamais rompre l'unité d'un *Complément* complexe, pour jeter entre les parties un autre *Complément* du même mot. La raison en est évidente. La parole doit être une image fidele de la pensée; & il faudroit, s'il étoit possible, exprimer chaque pensée par un seul mot, afin d'en peindre mieux l'indivisibilité: mais comme il n'est pas toujours possible d'atteindre à cette simplicité, il est du moins nécessaire de ne pas séparer les parties d'une image dont l'original est indivisible, afin que l'image ne soit point en contradiction avec l'original, & qu'il y ait harmonie entre les mots & les idées.

C'est dans la violation de cette regle que consiste le défaut de quelques phrases, justement censurées par le P. Bouhours (*Doutes*. Part. IV.) & par Th. Corneille (*Note* sur la *Rem.* 454 de Vaug.).

On leur peut conter quelque histoire remarquable, SUR LES PRINCIPALES VILLES, *qui y atache la mémoire*: il est évident que l'antécédent de *qui*, c'est *quelque histoire remarquable*; & que cet antécédent, avec la proposition incidente *qui y atache la mémoire*, exprime une idée totale qui est le *Complément* objectif primitif du verbe *conter*: l'unité est donc rompue par l'arangement de cette phrase, & il falloit dire, *On peut leur conter*, SUR LES PRINCIPALES VILLES, *quelque histoire remarquable qui y atache la mémoire*.

C'est le même défaut dans cette autre phrase: *Il y a un air de vanité & d'affectation*, DANS PLINE LE JEUNE, *qui gâte ses lettres*. L'unité est encore rompue, & il falloit dire, *Il y a*, DANS PLINE LE JEUNE, *un air de vanité & d'affectation qui gâte ses lettres*.

Le livre de la Bruyere est admirable pour le fonds; mais il ne faudroit pas toujours prendre sa diction pour modele. *Il y a*, dit-il (*ch. ij.*), *des endroits*, DANS L'OPÉRA, *qui laissent en désirer d'autres*: il devoit dire, *Il y a*, DANS L'OPÉRA, *des endroits qui en laissent désider d'autres*.

Elle ne laisse pas de tenir la place, DANS LEUR ESPRIT ET DANS LE COMMERCE ORDINAIRE, *de quelque chose de meilleur* (*Ch.* V). Il falloit dire, *Elle ne laisse pas de tenir*, DANS LEUR ESPRIT ET DANS LE COMMERCE ORDINAIRE, *la place de quelque chose de meilleur*; ou bien, *Elle ne laisse pas de tenir la place de quelque chose de meilleur*, DANS LEUR ESPRIT ET DANS LE COMMERCE ORDINAIRE; ou peut-être encore mieux, DANS LEUR ESPRIT ET DANS LE COMMERCE ORDINAIRE, *elle ne laisse pas de tenir la place de quelque chose de meilleur*.

Dans le Roman de *Zaïde* (Part. II) on lit; *Je goûtois des délices*, DANS CES COMMENCEMENS, *que je n'avois pas imaginés*. Ces mots, *que je n'avois pas imaginés*, sont mal-à-propos séparés de *délices*, antécédent avec lequel ils font le *Complément* objectif du verbe *je goûtois*: d'ailleurs cette proposition incidente fait équivoque & paroît tomber sur *ces commencemens*, d'autant plus que *imaginés* est au masculin, soit faute d'impression, soit que l'auteur ait cru *délices* masculin au pluriel comme il l'est au singulier. Il falloit donc dire, *Je goûtois*, DANS CES COMMENCEMENS, ou bien, DANS CES COMMENCEMENS, *je goûtois des délices que je n'avois pas imaginées*.

„ Il y a long-temps, dit M. de Gamaches „ (*loc. cit.*), qu'on cherche ce que c'est que le „ Nombre en matiere de langage; mais il est facile de le découvrir en suivant nos principes „ (les mêmes qu'on vient d'exposer & de justifier). Le Nombre est le raport sensible des „ parties du discours, rangées selon l'ordre que „ demande la netteté du style. Ainsi, lorsqu'une „ phrase manque d'harmonie, n'en cherchez la „ raison que dans le mauvais arangement des „ parties qui la composent: mettez entre toutes „ ses parties l'ordre le plus convenable, à coup „ sûr vous la rendrez harmonieuse. C'est à quoi „ ne prenent pas garde ceux qui, pour donner „ plus de cadence à leurs phrases & pour les „ rendre plus nombreuses, les chargent de mots „ oisifs, qui ne font qu'étendre la diction sans „ rien ajouter au sens. La mesure de nos périodes doit être remplie, par les termes mêmes „ dont nous sommes indispensablement obligés de „ nous servir pour nous faire entendre:

„ *Est brevitate opus, ut currat sententia, neu se*
„ *Impediat verbis lassas onerantibus aures.*
Hor. I, *Sat.* x.

De tous nos grammairiens cependant, je ne vois, avec M. de Gamaches, que le P. Buffier & M. de

Wailly, qui aient tenu quelque compte de l'ordre des *Complémens* d'un même mot, & le Jésuite même n'en a pas vu la doctrine dans toute sa plénitude, parce qu'il est, je crois, le premier qui ait connu ce principe, & qu'il est assez rare que qui fait une premiere découverte en découvre aussi toute l'étendue. Mais il est bien surprenant que Restant, qui cite l'ouvrage de ce Pere, comme une des bonnes sources où il a puisé ses *Principes généraux & raisonés*, n'y ait pas aperçu un principe qui est en soi-même très-lumineux, très-fécond, & d'un usage très-étendu. M. l'abbé Fromant n'en dit pas un mot dans le chapitre de son *Supplément* où il parle *de la Syntaxe*, *de la Construction*, *& de l'Inversion*. Ces auteurs n'en ont-ils pas jugé aussi avantageusement que M. de Gamaches? Le mérite de l'ordre leur a-t-il échapé? & dois-je les en convaincre par l'autorité d'un de nos grands maîtres? Voici ce qu'en dit Vaugelas (*Rom.* 454):

„ L'arangement des mots est un des plus grands „ secrets du style. Qui n'a point cela, ne peut pas „ dire qu'il sache écrire: il a beau employer de „ belles phrases & de beaux mots; étant mal pla„ cés, ils ne sauroient avoir ni beauté ni grâce, „ outre qu'ils embarassent l'expression & lui ôtent „ la clarté qui est le principal: *Tantum series* „ *juncturaque pollet* „! (*M. Beauzée.*)

(N.) COMPLÉTIF, VE. adj. Qui sert à compléter, ou à caractériser un complément. *Un cas complétif*, *une phrase complétive*.

Que ce soit réflexion ou hazard, il y a, dans le systême des cas latins, une division assez réguliere, qui les partage en trois branches, de deux cas chacune: deux cas subjectifs, le nominatif & le vocatif (*Voyez* Subjectif, Nominatif, *&* Vocatif); deux cas adverbiaux, le génitif & le datif (*Voyez* Adverbial, Génitif, *&* Datif); & deux cas *complétifs*, l'accusatif & l'ablatif (*Voyez* Accusatif *&* Ablatif): je les nomme *complétifs*, parce qu'ils sont uniquement destinés à caractériser les complémens de certaines prépositions.

Ce n'est pas la même chose en grec: le nominatif & le vocatif y sont véritablement subjectifs, comme en latin; mais le génitif & le datif y sont *complétifs*, comme l'accusatif.

En anglois & en françois, les pronoms ont un cas *complétif*, auquel je ne donne point d'autre nom, parce qu'il n'y a point d'autre distinction à caractériser. Ces langues n'ont admis des cas pour aucune autre partie d'Oraison. (*M. Beauzée.*)

(N.) COMPLEXE, adj. Ce mot, en latin *Complexus*, signifie Qui embrasse à la fois plusieurs objets. On s'en sert en Logique & en Grammaire, en parlant du sujet ou de l'attribut d'une proposition, de la proposition même, & d'un complément.

Un sujet est *complexe*, quand le nom, ou le pronom, ou l'infinitif qui en tient lieu, est acompagné de quelque addition, qui en est le complément déterminatif ou explicatif. Tels sont les sujets des propositions suivantes: Les livres utiles *sont en petit nombre*; Les principes de la Morale *méritent attention*; Vous qui connoissez ma conduite, *jugez-moi*; Craindre Dieu *est le commencement de la sagesse*.

Un attribut est *complexe*, quand le mot principalement destiné à énoncer la relation du sujet à la maniere d'être qu'on lui attribue, est acompagné d'autres mots qui en modifient la signification. Tels sont les attributs des propositions suivantes: *Un homme studieux* lit avec soin les meilleurs ouvrages; *Il est* attentif à leurs principes.

Une proposition *complexe* est celle dont le sujet, ou l'attribut, ou même dont le sujet & l'attribut sont *complexes*. La puissance législative *est respectable*, c'est une proposition *complexe* par le sujet: *César fut* le tyran de sa patrie, c'est une proposition *complexe* par l'attribut: Être sage avec excès *est* une véritable folie, c'est une proposition *complexe* par le sujet & par l'attribut. (*Voyez* Proposition.)

Un complément est *complexe*, quand il est exprimé par plusieurs mots dont les uns modifient les autres: comme *avec* le soin requis; *raison* favorable à ma cause; *sans* répondre un mot; *vivre* fort honêtement; *pour* obtenir incessament la grâce que vous sollicitez à la Cour.

Enfin, une expression, une phrase est *complexe* par la pluralité des mots subordonés les uns aux autres pour signifier une seule idée totale. (*M. Beauzée.*)

(N.) COMPLEXION, s. f. Espece de Répétition double, par laquelle plusieurs membres du discours, commençant tous d'une même maniere par Anaphore (*Voyez* Anaphore), se terminent tous d'une autre maniere, mais semblable, par Conversion (*Voyez* Conversion); en sorte que les reprises de l'Anaphore & de la Conversion se succedent alternativement. On cite communément & presqu'uniquement cet exemple de Cicéron (*De lege agrar. contra Rullum*, *in Senatu*: jx, 22.):

Quis legem tulit? Rullus. Quis majorem partem populi suffragiis privavit? Rullus. Quis comitiis præfuit? Rullus.

Qui est l'auteur de cette loi? Rullus. Qui a privé la plus grande partie du peuple du droit de suffrage? Rullus. Qui a présidé les comices? Rullus.

„ Cette figure, dit l'abbé Mallet, est commune „ & triviale, parce que l'auditeur a à peine en„ tendu la question, qu'il prévient la réponse „.

1°. Cette remarque suppose que la *Complexion* se fait toujours par demandes & par réponses, comme dans l'exemple qui vient d'être cité; ce qui n'apartient en effet qu'à la Subjection (*Voyez* Subjection.) Ne seroit-ce pas une véritable

Complexion, si l'on disoit d'une âme tiede : „ Toute „ livrée à elle-même, elle n'est soutenue par „ rien; toute pleine de foiblesse & de langueur, „ elle n'est défendue par rien ; toute environée „ d'ennuis & de dégoûts, elle n'est ranimée par „ rien „? Or il n'y a là ni demande ni réponse.

2°. La *Complexion* peut même prendre la forme de la Subjection, sans tomber dans la trivialité par des réponses trop simples & trop aisées à prévoir. En voici la preuve dans un exemple de Massillon (*Sur l'emploi du temps*, Part. II. *Lundi de la Pass.*): on y voit deux Anaphores avec la Conversion.

„ Eh que pourez-vous lui dire (*à Dieu*) au „ lit de la mort, lorsqu'il entrera en jugement „ avec vous, & qu'il vous demandera compte „ d'un temps, qu'il ne vous avoit donné que „ pour l'employer à le glorifier & à le servir? „ Lui direz-vous? *Seigneur, j'ai remporté des* „ *victoires, j'ai servi utilement & glorieusement* „ *le prince & la patrie, je me suis fait un grand* „ *nom parmi les hommes*. Hélas! vous n'avez pas „ su vous vaincre vous-même ; vous avez servi „ utilement les rois de la terre, & vous avez „ méprisé le service du roi des rois ; vous vous „ êtes fait un grand nom parmi les hommes, & „ votre nom est inconnu parmi les élus de Dieu: „ temps perdu pour l'éternité! Lui direz- „ vous? *J'ai conduit des négociations pénibles, j'ai* „ *conclu des traités importans, j'ai ménagé les* „ *intérêts & la fortune des princes, je suis entré* „ *dans les secrets & dans les conseils des rois*. „ Hélas! vous avez conclu des traités & des „ alliances avec les hommes, & vous avez violé „ mille fois l'alliance sainte que vous aviez faite „ avec Dieu; vous avez ménagé les intérêts des „ princes, & vous n'avez pas su ménager les „ intérêts de votre salut ; vous êtes entré dans le „ secret des rois, & vous n'avez pas connu les „ secrets du royaume des Cieux : temps perdu „ pour l'éternité! Lui direz-vous? *Toute ma* „ *vie n'a été qu'un travail & une occupation* „ *continuele*. Hélas! vous avez toujours travaillé, „ & vous n'avez rien fait pour sauver votre âme; „ temps perdu pour l'éternité! Lui direz- „ vous? *J'ai établi mes enfans, j'ai élevé mes* „ *proches, j'ai été utile à mes amis, j'ai augmenté* „ *le patrimoine de mes peres*. Hélas! vous avez „ laissé de grands établissemens à vos enfans, & „ vous ne leur avez pas laissé la crainte du „ Seigneur en les élevant & les établissant dans „ la foi & dans la piété ; vous avez augmenté „ le patrimoine de vos peres, & vous avez dissipé „ les dons de la grâce & le patrimoine de Jésus- „ Christ : temps perdu pour l'éternité! Lui „ direz-vous? *J'ai fait des études profondes, j'ai* „ *enrichi le Public d'ouvrages utiles & curieux,* „ *j'ai perfectioné les sciences par de nouveles* „ *découvertes, j'ai fait valoir mes grands talens* „ *& les ai rendus utiles aux hommes*. Hélas! „ le grand talent qu'on vous avoit confié étoit „ celui de la foi & de la grâce, dont vous n'avez „ fait aucun usage: vous vous êtes rendu habile „ dans les sciences des hommes, & vous avez „ toujours ignoré la science des Saints : temps „ perdu pour l'éternité! Lui direz-vous enfin? „ *J'ai passé la vie à remplir les devoirs & les* „ *bienséances de mon état, j'ai fait des amis,* „ *j'ai su plaire à mes maîtres*. Hélas! vous „ avez eu des amis sur la terre, & vous ne vous „ en êtes point fait dans le Ciel; vous avez tout „ mis en œuvre pour plaire aux hommes, & vous „ n'avez rien fait pour plaire à Dieu : temps „ perdu pour l'éternité „!

On voit donc combien est fausse & peu fondée la remarque de l'abbé Mallet sur la prétendue trivialité de la *Complexion*. Il n'y a aucune figure, dont un homme sans goût ne puisse faire un emploi abusif ou ridicule; aucune dont une main habile ne puisse tirer un grand parti : celle-ci de soi-même est éclatante, & ne doit en conséquence se montrer qu'avec discrétion & à propos.

Au reste la *Complexion* exige en effet que l'Anaphore & la Conversion s'y succedent alternativement, comme on vient de le voir : ces deux figures placées séparément à la suite l'une de l'autre, sans alternative de l'une à l'autre, ne font pas la *Complexion*. Ainsi, il n'y en a point dans cet exemple, qui est encore de Massillon (*Serm. sur la Pentecôte*).

„ *Sur* toutes les choses qui nous environent, „ *sur* tous les événemens qui nous frapent, *sur* „ tous les objets qui nous intéressent; nous pensons „ *comme le monde*, nous jugeons *comme le monde*, „ nous sentons *comme le monde*, nous agissons „ *comme le monde*. (M. Beauzée.)

(N.) COMPLIQUÉ, IMPLIQUÉ, *Synonymes*.

Les afaires ou les faits sont *compliqués* les uns avec les autres, par leur mélange & par leur dépendance. Les persones sont *impliquées* dans les faits ou dans les afaires, lorsqu'elles y trempent ou qu'elles y ont quelque part.

Les choses extrêmement *compliquées* devienent obscures, à ceux qui n'ont ni assez d'étendue ni assez de justesse d'esprit pour les démêler. Quand on est souvent à la compagnie des étourdis, on est exposé à se voir *impliqué* dans quelque fâcheuse aventure.

Les afaires les plus *compliquées* devienent simples & faciles à entendre, dans la bouche ou dans les écrits d'un habile avocat. Il est dangereux de se trouver *impliqué*, même innocemment, dans les crimes des Grands: on en est toujours la dupe; ils sacrifient à leurs intérêts leurs meilleurs serviteurs.

Compliqué a un substantif qui est d'usage; *Impliqué* n'en a point, mais en revanche il a un verbe que l'autre n'a pas : on dit *complication* & *Impliquer* ; mais on ne dit pas *Implication*, ni *compliquer*.

Rien n'embarasse plus les médecins que la *Complication* des maux dont le remede de l'un

est contraire à la guérison de l'autre. Il n'est pas gracieux d'avoir pour amis des personnes qui vous *impliquent* toujours mal-à-propos dans les fautes qu'elles commettent. (*L'Abbé* Girard.)

(N.) COMPOSÉ, ÉE. adj. Ce mot signifie littéralement, *Posé avec* un autre ; & c'est en ce sens qu'il est usité dans le langage grammatical pour différens objets.

1°. Il y a des syllabes *composées :* ce sont celles qui comprenent deux voix élémentaires prononcées distinctement & consécutivement, mais en une seule émission ; telles sont les premieres syllabes des mots *oi-son*, *cloi-son*, *hui-le*, *tui-le*. On les appele communément *Diphthongues* (*Voyez* Diphthongue) ; mais on les nomme *composées* par opposition à celles qui ne sont entendre qu'une seule voix en une émission, & qui par-là sont simples. *Voyez* Syllabe.

2°. Il y a des mots *composés* : ce sont ceux qui comprenent en un seul Tout plusieurs mots *simples*, qui ne sont plus alors que les racines élémentaires du mot total, & qui désignent les idées partieles dont l'ensemble est sous un seul aspect l'objet de la signification du mot *composé :* tels sont les mots *re-dire*, *contre-dire*, *satis-faire*, *garde-meuble*, *arc-en-ciel*, *chef-d'œuvre*, *tout-puissant*, &c. *Voyez* Formation.

Il est bon d'observer qu'un mot *composé* ne suppose pas toujours que ses racines élémentaires soient usitées comme mots simples dans la même langue. *Re* dans *redire* n'est qu'une particule qui marque répétition, & n'est un mot simple, ni dans notre françois, ni dans le latin d'où nous l'avons emprunté. Le premier radical de *satisfaire* est le mot latin *satis* (assez) qui ne s'emploie jamais en françois comme mot simple sous cette forme latine. „ Pourquoi *Évitable* n'est-il pas „ en usage, dit M. de Voltaire, puisqu'*Inévitable* „ est reçu? C'est une grande bizàrerie des langues, „ d'admetre le mot *composé* & d'en rejeter le „ simple „.

3°. On distingue, dans la conjugaison des verbes, des temps *composés* : ce sont ceux qui, pour exprimer le point de vue qui les caractérise, comprenent plusieurs mots, dont l'un est un temps simple du verbe même, & le reste est emprunté de quelque verbe auxiliaire & quelquefois de quelque autre source : tels sont les temps du verbe *lire ; j'ai lu*, *j'aurois eu lu*, *je dois lire*, *j'allois lire*, *je viens de lire ;* en italien, *debbo leggere*, *ho a leggere*, *ho da leggere*, *sono per leggere*. *Voyez* Auxiliaire *&* Temps.

4°. Un sujet est *composé*, quand il comprend plusieurs sujets, déterminés par des idées différentes, à chacun desquels peut convenir séparément l'attribut de la proposition. Tel est le sujet de la proposition suivante : Pierre, Jacques, *&* Jean *étoient Apôtres*.

5°. Un attribut est *composé*, quand il exprime plusieurs manieres d'être, dont chacune séparément peut être attribuée au sujet. Tel est l'attribut de cette proposition : *Dieu est* sage, juste, *&* tout-puissant.

6°. Une proposition *composée* est celle dont le sujet ou l'attribut, ou même dont le sujet & l'attribut sont *composés*. Telles sont les propositions suivantes : L'Écriture *&* la Tradition *sont les apuis de la saine Théologie ;* proposition *composée* par le sujet : *La plupart des hommes sont* aveugles *&* injustes ; proposition *composée* par l'attribut : Les savans *&* les ignorans *sont* sujets à se tromper, prompts à se décider, *&* lents à se rétracter ; proposition *composée* par le sujet & par l'attribut.

Ces six applications différentes de l'adjectif *Composé* sont légitimes ; mais dans le langage des sciences on abuse quelquefois des mots aussi-bien que dans le langage commun, & l'emploi que les grammairiens ont fait de celui-ci en est la preuve.

1°. Je n'aime point qu'on appele verbes *composés* les verbes connotatifs ou concrets : les verbes *contre-dire*, *dédire*, *interdire*, *maudire*, *médire*, *prédire*, *redire* sont *composés*, parce qu'ils comprenent chacun deux racines élémentaires ; mais *dire*, qui sous cet aspect est simple, seroit *composé* dans le sens spécifique, parce qu'il signifie *être disant :* ce qui ne peut qu'amener la confusion dans le langage didactique.

2°. On ne doit pas, comme presque tous les grammairiens, regarder comme une préposition *composée*, une phrase de plusieurs mots qui exige un complément ; par exemple, *vis-à-vis de*, *à l'égard de*, *à la réserve de*, &c. La préposition est une espece particuliere de mot, & non une phrase ; & chacun des mots qui entrent dans la structure des phrases que l'on prend pour des prépositions, doit être raporté à la classe qui lui est propre. C'est confondre les idées les plus claires & les plus fondamentales, que de prendre des phrases pour des sortes de mots.

3°. On ne doit pas plus regarder comme une conjonction *composée*, une phrase de plusieurs mots, & pour les mêmes raisons. Ainsi, *si ce n'est*, *c'est-à-dire*, *pourvu que*, *parce que*, *à condition que*, *au surplus*, *c'est pourquoi*, *par conséquent*, &c. ne sont point des conjonctions *composées ;* & celles de ces phrases, qui servent à lier les propositions partieles d'un même discours, sont tout au plus des phrases conjonctives. Chaque mot apartient à une classe, & une phrase n'est point un mot. (*M.* Beauzée.)

(N.) COMPRÉHENSION, s. f. La *Compréhension* d'une idée, est la totalité des idées partieles qui la constituent, & qu'elle *comprend* dans sa nature. Par exemple l'idée totale de la *nature humaine* comprend les idées partieles de *corps vivant* & d'*âme raisonable* : celles-ci en renferment d'antres qui leur sont subordonées ; ainsi, l'idée d'*âme raisonable* suppose les idées de *substance*, d'*unité*, d'*intelligence*, de *volonté*, &c. La totalité de ces idées partieles, paralleles ou subordo-

nées les unes aux autres, est la *Compréhension* de l'idée de la *nature humaine*.

Il est important de remarquer dans les noms la *Compréhension* de l'idée totale qu'ils expriment. *Voyez* Nom.

Quelques rhéteurs ont donné le nom de *Compréhension*, au trope désigné communément par le nom de *Métonymie*, *Voyez* Métonymie. Ce dernier nom est le plus reçu ; & le premier, si on le lui substituoit, apporteroit de l'équivoque dans le langage grammatical, où il est déja usité dans le sens qu'on vient de voir & qui est nécessaire. (*M. Beauzée*.)

(N.) CONCATÉNATION, s. f. J'entends, par ce terme, une espece de Répétition antiparallele, où l'on reprend quelque chose du membre précédent pour commencer le suivant, & où l'on continue d'enchaîner ainsi tous les membres jusqu'au dernier : c'est une enchaînure d'Anadiploses (*Voyez* Anadiplose), lorsque la *Concaténation* est directe ; c'est une enchaînure d'Épanadiploses (*Voyez* Épanadiplose), lorsque la *Concaténation* est inverse. Massillon nous fournira un exemple de chaque espece.

Concaténation directe : (*Éloge de M. de Villeroi, arch. de Lyon*. Part. I.) „ Qu'est-ce que la „ jeunesse des persones d'un certain rang ? C'est „ une saison périlleuse, où les passions ne sont „ pas encore gênées par les bienséances de la „ grandeur, & où elles sont facilitées par son autorité. C'est une conjoncture fatale, où le vice „ n'a rien de difficile ni de honteux ; où le plaisir est autorisé par l'*usage* ; l'*usage*, soutenu par „ *des exemples* qui tienent lieu de loi ; *les* „ *exemples*, facilités par *la puissance* ; & la *puissance*, mise en œuvre par les emportemens de „ l'âge, par toute la vivacité du cœur „.

Concaténation inverse : (*Orais. fun. de Louis le Grand*. Part. I.) „ À quel point de perfection „ les Sciences & les Arts ne furent-ils pas portés ? Vous en ferez les monumens éternels, „ Écoles fameuses, rassemblées autour du trône, „ & qui en assurez plus l'éclat & la majesté „ que les soixante vaillans qui environoient le „ trône de Salomon ! L'*émulation* y forma le goût ; „ *les récompenses* augmenterent l'*émulation* ; le „ mérite, qui se multiplioit, multiplia *les récompenses* „.

La *Concaténation* est véritablement inverse dans ce dernier exemple, parce que l'ordre des membres y est renversé : commencez par le dernier, en remontant jusqu'au premier ; & vous aurez une *Concaténation* directe. Ce sera le contraire dans le premier exemple : si vous renversez l'ordre des membres, en remontant du dernier jusqu'au premier, vous aurez une *Concaténation* inverse.

Le terme de *Concaténation* est latin ; il signifie *Enchaînure* ou *Enchaînement*, & convient très-bien à l'espece de figure dont il s'agit ici. Cependant j'ose le premier l'emprunter de la Philosophie, pour caractériser cette figure, que l'on nomme communément *Gradation*, & que l'on confond ainsi avec une figure de pensée très-différente de celle-ci. *Voyez* Gradation. J'espere que les grammairiens & les rhéteurs qui aiment la précision dans les idées & la justesse dans le langage, approuveront une innovation nécessaire aux vues du langage didactique. (*M. Beauzée*.)

CONCERT Spirituel, s. m. *Belles Lettres*, *Poésie*. Nous appelons ainsi un spectacle où l'on n'entend guere que des symphonies & des chants religieux, & qui, dans certains jours consacrés à la piété, tient lieu des spectacles profanes : il répond à ce qu'on appele en Italie *Oratorio* ; mais il s'en faut bien que la musique vocale y soit portée au même degré de beauté.

Comme ce sont les musiciens eux-mêmes, qui, servilement atachés à leur ancienne coutume, prenent, comme au hazard, un des psaumes ou des cantiques, & , sans se donner d'autre liberté que de l'abréger quelquefois, le mettent en chant tout de suite, & le divisent, tant bien que mal en récitatif, en duo, & en chœur ; il arive que, sur les versets qui n'ont point de caracteres, ils sont obligés de mettre un chant qui ne dit rien ou dit tout autre chose : c'est ainsi qu'après ce début si sublime, *Cœli enarrant*, vient ce verset, *Non sunt loquelæ*, sur lequel Mondonville a mis précisément le babil de deux commeres ; c'est ainsi qu'à côté de ces grandes images, *A facie domini mota est terra*, *Mare vidit & fugit*, le même musicien a fait sauter dans une ariete les montagnes & les collines, en jouant sur les mots, *Exultaverunt sicut arietes*, & *sicut agni ovium*. L'on sent combien ce faux goût est éloigné du caractere simple & majestueux d'un cantique.

Quel génie & quel art n'a-t-il pas fallu à Pergolese pour varier le *Stabat* ? encore dans ce morceau unique tout n'est-il pas d'une égale beauté. La plus belle prose de l'Église, le *Dies iræ*, qui devroit être l'objet de l'émulation de tous les grands musiciens, auroit besoin lui-même d'être abrégé pour être mis en musique. Les deux cantiques de Moyse, tout sublimes qu'ils sont, demanderoient qu'on fît un choix de leurs traits les plus analogues à l'expression musicale. Dans tous les psaumes de David, il n'y en a peut-être pas un, qui, d'un bout à l'autre, soit susceptible des beautés du chant & des contrastes qui rendent ces beautés plus sensibles & plus frapantes.

Il feroit donc à souhaiter d'abord qu'on abandonnât l'usage de mettre en musique un psaume tel qu'il se présente, & qu'on se donnât la liberté de choisir, non seulement dans un même psaume, mais dans tous les psaumes, & si l'on vouloit même, dans tout le texte des Livres Saints, des versets analogues à une idée principale, & assortis entr'eux pour former une belle suite de chants ; ces versets, pris çà & là & racordés avec intelligence, composeroient un riche mélange de sentimens & d'images, qui donneroient à la Musique de la couleur & du caractere, & le moyen

de varier ses formes & de disposer à son gré l'ordonance de ses tableaux.

La difficulté se réduit à vaincre l'habitude, & peut-être l'opinion. Mais pourquoi ne feroit-on pas dans un Motet ce qu'on a fait dans les sermons, dans les prieres de l'Église, où, de divers passages de l'Écriture raportés à un même objet, on a formé un sens analogue & suivi?

Mais une difficulté plus grande pour le musicien, c'est d'élever son âme à la hauteur de celle du prophete; de se remplir, s'il est possible, du même esprit qui l'animoit; & de faire parler à la Musique un langage sublime, un langage divin. C'est là que tous les charmes de la Mélodie, toute la pompe de la déclamation, toute la puissance de l'harmonie, doivent se déployer avec magnificence: un beau Motet doit être un ouvrage inspiré; & le musicien qui compose de jolis chants & des chœurs légers sur les paroles de David, me semble profaner sa harpe.

Au lieu du moyen que je propose, pour former des chants religieux dignes de leur objet, on a imaginé en Italie de faire de petits drames pieux, qui, n'étant pas représentés, mais seulement exécutés en *Concert*, sont afranchis par-là de toutes les contraintes de la scène: ces drames font en petit ce que font en grand, sur nos théâtres, Athalie, Esther, & Jephté: on les appele *Oratorio*; & Métastase en a donné des modeles admirables, dont le plus célebre est, avec raison le sacrifice d'Abraham.

(Π) Avant Métastase se distingua dans ce genre de compositions Dramatiques Apostolo Zeno. Ses pieces exécutées à la cour impériale de Vienne, ont été recueillies ensuite & publiées par lui-même à Venise l'an 1735.)

On a fait au *Concert spirituel* de Paris quelques foibles essais dans ce genre; mais à présent que la Musique va prendre en France un plus grand essor, & qu'on sait mieux ce qu'elle demande pour être touchante & sublime, il y a tout lieu de croire qu'elle sera dans le sacré les mêmes progrès que dans le profane. *Voyez* Lyrique, &c. (*M. Marmontel.*)

(N.) CONCESSION, s. f. Figure de pensée par raisonement, qui consiste à acorder quelque chose à celui contre qui on parle, pour en tirer ensuite un plus grand avantage. Voici comment Massillon détermine les bornes du respect humain. (Mardi de la II semaine de Carême, *Sur le Respect humain*. Part. I.)

„ Je sais qu'il est des bienséances inévitables, „ que la piété la plus attentive ne peut refuser „ aux usages; que la charité est prudente & prend „ différentes formes; qu'il faut savoir quelquefois „ être foible avec les foibles; & qu'il y a souvent „ de la vertu & du mérite à savoir être à propos, „ pour ainsi dire, moins vertueux & moins par- „ fait. Mais je dis que tout ménagement qui ne „ tend qu'à persuader au Monde que nous ap- „ prouvons encore ses abus & ses maximes, & „ qu'à nous mettre à couvert de la réputation de „ serviteurs de Jésus-Christ comme d'un titre de „ honte & d'infamie, est une dissimulation cri- „ minele injurieuse à la majesté de la Religion, „ & moins digne d'excuse que le déréglement „ ouvert & déclaré „.

Voici un autre exemple de Boileau. (*Sat.* V. 9-20.)

Je veux que la valeur de ses aïeux antiques
Ait fourni de matiere aux plus vieilles chroniques;
Et que l'un des Capets, pour honorer leur nom,
Ait de trois fleurs de lis doté leur écusson.
Que sert ce vain amâs d'une inutile gloire,
Si de tant de héros, célebres dans l'Histoire,
Il ne peut rien offrir aux ieux de l'univers,
Que de vieux parchemins qu'ont épargnés les vers:
Si, tout sorti qu'il est d'une source divine,
Son cœur dément en lui sa superbe origine;
Et n'ayant rien de grand qu'une sote fierté,
S'endort dans une lâche & molle oisiveté?

Quelques-uns donnent à cette figure le nom grec d'*Épitrope*, qui veut dire *Permission*, & qui a par-là le même sens que *Concession*: mais je crois qu'il vaut mieux consacrer le nom d'*Épitrope* à une autre figure voisine en effet de la *Concession* mais qui en est très-différente (*Voyez* Épitrope). D'autres la nomment *Parhomologie*; mot inutile pour nous, puisque l'usage a prévalu en faveur de *Concession*. (*Voyez* Parhomologia.) (*M. Beauzée.*)

CONCETTI, s. m. (*Gramm. & Rhét.*) Ce mot nous vient des Italiens, chez qui il n'est pas pris en mauvaise part comme parmi nous. Nous nous en sommes servis pour désigner indistinctement toutes les pointes d'esprit recherchées, que le bon goût proscrit. (*M. Diderot.*)

(N.) CONCLUSION, CONSÉQUENCE, *Syn.*

Ces deux termes sont synonymes, en ce qu'ils désignent également des idées dépendantes de quelques autres idées.

Dans un raisonement, la *Conclusion* est la proposition qui suit de celles qu'on a employées comme principes, & que l'on nomme Prémisses; la *Conséquence* est la liaison de la *Conclusion*, avec les prémisses.

Une *Conclusion* peu être vraie, quoique la *Conséquence* soit fausse: il suffit, pour l'un, qu'elle énonce une vérité réelle; & pour l'autre, qu'elle n'ait aucune liaison avec les prémisses. Au contraire une *Conclusion* peut être fausse, quoique la *Conséquence* soit vraie: c'est que, d'une part, elle peut énoncer un jugement faux; & de l'autre part avoir une liaison nécessaire avec les prémisses, dont l'une au moins dans ce cas est elle-même fausse.

Quand la *Conclusion* est vraie, & la *Consé-*

quence fausse ; on doit nier la *Conséquence*, & on le peut sans blesser la vérité de la *Conclusion* : c'est qu'alors la négation ne tombe que sur la liaison de cette proposition avec les prémisses. Quand au contraire la *Conclusion* est fausse, & la *Conséquence* vraie, on peut acorder la *Conséquence* sans admetre la fausseté énoncée dans la *Conclusion* : ce qu'on acorde ne tombe alors que sur la liaison de cette proposition avec les prémisses, & non sur la valeur même de la proposition.

Pour un raisonement parfait, il faut de la vérité dans toutes les propositions, & une *Conséquence* juste entre les prémisses & la *Conclusion*. La plus mauvaise espece seroit celle dont la *Conclusion* & la *Conséquence* seroient également fausses ; ce ne seroit pas même un raisonement.

La *Conclusion* d'un ouvrage en est quelquefois la récapitulation ; quelquefois c'est le sommaire d'une doctrine dont l'ouvrage a exposé ou établi les principes. Les diverses propositions qui énoncent cette doctrine fondée sur les principes de l'ouvrage, sans y être expresséement comprises, sont ce qu'on en appele les *Conséquences*. (*M. Beauzée*.)

(N.) CONCLUSION, CONSÉQUENT. *Syn.* C'est, sous deux noms & sous deux aspects diférens, la proposition déduite des prémisses d'un raisonement. Quand on l'appele *Conclusion*, on la regarde simplement comme postérieure aux prémisses, dans lesquelles elle doit être comprise : quand on l'appele *Conséquent*, on la regarde comme déduite des prémisses, dont elle est une suite nécessaire.

Lorsqu'on admet certains principes, on en tire des *Conclusions* absurdes par des raisonemens en bonne forme : alors l'absurdité du *Conséquent* retombe sur les prémisses, parce que le faux ne peut avoir avec le vrai aucune liaison nécessaire.

Si le *Conséquent* est équivoque, de maniere que dans l'un des sens il soit bien déduit des prémisses & qu'il y tiene, & que dans l'autre sens il en soit mal déduit faute de liaison ; c'est le cas, en termes d'École, de distinguer le *Conséquent* : dans le premier membre de la distinction, on détermine le sens selon lequel la *Conclusion* est liée avec les prémisses, & alors on acorde le *Conséquent* ; dans le second membre de la distinction, on détermine le sens selon lequel la *Conclusion* n'a avec les prémisses aucune liaison, & alors on nie le *Conséquent*. (*M. Beauzée*.)

CONCORDANCE, s. f. *Gramm.* Ce que je vais dire ici sur ce mot, & ce que je dis ailleurs sur quelques autres de même espece, n'est que pour les persones pour qui ces mots ont été faits, & qui ont à en enseigner ou à en étudier la valeur & l'usage ; les autres feront mieux de passer à quelque article plus intéressant. Que si, mal-gré cet avis, ils veulent s'amuser à lire ce que je dis sur la *Concordance*, je les prie de songer qu'on parle en anatomiste à Saint Côme, en jurisconsulte aux écoles de Droit, & que je dois parler en grammairien, quand j'explique quelque terme de Grammaire.

Pour bien entendre le mot de *Concordance*, il faut observer que selon le systême commun des grammairiens, la Syntaxe se divise en deux ordres ; l'un de convenance, l'autre de régime, *méthode de P. R. à la tête du traité de la Syntaxe*, *p.* 355. La Syntaxe de convenance, c'est l'uniformité ou ressemblance qui doit se trouver, dans la même proposition ou dans la même énonciation, entre ce que les grammairiens appelent les accidens des mots, *dictionum accidentia* ; tels sont le genre, le cas (dans les langues qui ont des cas), le nombre & la persone ; c'est-à-dire que, si un substantif & un adjectif font un sens partiel dans une proposition, & qu'ils concourent ensemble à former le sens total de cette proposition, ils doivent être au même genre, au même nombre, & au même cas. C'est ce que j'appele *Uniformité d'accidens*, & c'est ce qu'on appele *Concordance* ou *Acord*.

Les grammairiens distinguent plusieurs sortes de *Concordances*.

1o. La *Concordance* ou convenance de l'adjectif avec son substantif : *Deus Sanctus*, Dieu Saint : *Sancta Maria*, Sainte Marie.

2o. La convenance du relatif avec l'antécédent : *Deus quem adoramus*, le Dieu que nous adorons.

3o. La convenance du nominatif avec son verbe : *Petrus legit*, Pierre lit ; *Petrus & Paulus legunt*, Pierre & Paul lisent.

4o. La convenance du responsif avec l'interrogatif, c'est-à-dire, de la réponse avec la demande : D. *Quis te redemit ?* R. *Christus*.

5o. À ces *Concordances*, la méthode de P. R. en ajoute encore une autre, qui est celle de l'accusatif avec l'infinitif, *Petrum esse doctum* ; ce qui fait un sens qui est, ou le sujet de la proposition, ou le terme de l'action d'un verbe. On en trouvera des exemples au mot Construction.

À l'égard de la Syntaxe de régime, *Régir*, disent les grammairiens, *c'est lorsqu'un mot en oblige un autre à occuper telle ou telle place dans le discours, ou qu'il lui impose la loi de prendre une telle terminaison, & non une autre*. C'est ainsi que *amo* régit, gouverne l'accusatif, & que les prépositions *de*, *ex*, *pro*, &c. gouvernent l'ablatif.

Ce qu'on dit communément sur ces deux sortes de Syntaxes, ne me paroît qu'un langage métaphorique, qui n'éclaire pas l'esprit des jeunes gens, & qui les acoutume à prendre des mots pour des choses. Il est vrai que l'adjectif doit convenir en genre, en nombre, & en cas avec son substantif : mais pourquoi ? Voici ce me semble ce qui pouroit être utilement substitué au langage commun des grammairiens.

Il faut d'abord établir comme un principe certain, que les mots n'ont entr'eux de raport grammatical, que pour concourir à former un sens dans la même proposition, & selon la construction pleine ; car enfin les terminaisons des mots & les autres

autres signes que la Grammaire a trouvés établis en chaque langue, ne sont que des signes du raport que l'esprit conçoit entre les mots, selon le sens particulier qu'on veut lui faire exprimer. Or, dès que l'ensemble des mots énonce un sens, il fait une proposition ou une énonciation.

Ainsi, celui qui veut faire entendre la raison grammaticale de quelque phrase doit commencer par ranger les mots selon l'ordre successif de leurs raports, par lesquels seuls on aperçoit, après que la phrase est finie, comment chaque mot concourt à former le sens total.

Ensuite on doit exprimer tous les mots sous-entendus. Ces mots sont la cause pourquoi un mot énoncé a une terminaison ou une telle position plutôt qu'une autre. *Ad Castoris* : il est évident que la cause de ce génitif *Castoris* n'est pas *ad*, c'est *adem* qui est sous-entendu; *ad adem Castoris*, au temple de Castor.

Voilà ce que j'entends par *Faire la Construction*; c'est ranger les mots selon l'ordre par lequel seul ils font un sens.

Je conviens que, selon la construction usuele, cet ordre est souvent interrompu; mais observez que l'arangement le plus élégant ne formeroit aucun sens, si après que la phrase est finie l'esprit n'apercevoit l'ordre dont nous parlons. *Serpentem vidi* : la terminaison de *serpentem* annonce l'objet que je dis avoir vu; au lieu qu'en françois la position de ce mot, qui est après le verbe, est le signe qui indique ce que j'ai vu.

Observez qu'il n'y a que deux sortes de raports entre ces mots, relativement à la construction.

I. Raport, ou raison d'identité (*R. idem*, le même.)

II. Raport de détermination.

1. A l'égard du raport d'identité, il est évident que le qualificatif ou adjectif, aussi-bien que le verbe, ne sont au fond que le substantif même considéré avec la qualité que l'adjectif énonce, ou avec la maniere d'être que le verbe attribue au substantif: ainsi, l'adjectif & le verbe doivent énoncer les mêmes accidens de Grammaire, que le substantif énonce d'abord; c'est-à-dire que, si le substantif est au singulier, l'adjectif & le verbe doivent être au singulier, puisqu'ils ne sont que le substantif même considéré sous telle ou telle vue de l'esprit.

Il en est de même du genre, de la persone, & du cas, dans les langues qui ont des cas. Tel est l'effet du raport d'identité, & c'est ce qu'on appele *Concordance*.

2. A l'égard du raport de détermination, comme nous ne pouvons pas communément énoncer notre pensée tout-d'un-coup en une seule parole, la nécessité de l'Élocution nous fait recourir à plusieurs mots, dont l'un ajoute à la signification de l'autre, ou la restreint & la modifie; en sorte qu'alors c'est l'ensemble qui forme le sens que nous voulons énoncer. Le raport d'identité n'exclut pas le raport de détermination. Quand je dis l'*homme savant*, ou le *savant homme*, *savant* modifie & détermine *homme*; cependant il y a un raport d'identité entre *homme* & *savant*, puisque ces deux mots n'énoncent qu'un même individu qui pouroit être exprimé en un seul mot, *doctor*.

Mais le raport de détermination se trouve souvent sans celui d'identité. *Diane étoit sœur d'Apollon*; il y a un raport d'identité entre *Diane* & *sœur*: ces deux mots ne font qu'un seul & même individu; & c'est pour cette seule raison qu'en latin ils sont au même cas, *&c*. *Diana erat soror*. Mais il n'y a qu'un raport de détermination entre *sœur* & *Apollon*; ce raport est marqué en latin par la terminaison du génitif destinée à déterminer un nom d'espece; *soror Apollinis*; au lieu qu'en françois le mot d'*Apollon* est mis en raport avec *sœur* par la préposition *de*, c'est-à-dire que cette préposition fait connoître que le mot qui la suit détermine le nom qui la précede.

Pierre aime la vertu : il y a *Concordance* ou raport d'identité entre *Pierre* & *aime*; & il y a raport de détermination entre *aime* & *vertu*. En françois, ce raport est marqué par la place ou position du mot: ainsi, *vertu* est après *aime*: au lieu qu'en latin ce raport est indiqué par la terminaison *virtutem*, & il est indiférent de placer le mot avant ou après le verbe; cela dépend ou du caprice & du goût particulier de l'écrivain, ou de l'harmonie, ou du concours plus ou moins agréable des syllabes des mots qui précedent ou suivent.

Il y a autant de sortes de raports de détermination, qu'il y a de questions qu'un mot à déterminer donne lieu de faire : par exemple, *le roi a donné*, hé quoi? *une pension*; voilà là détermination de la chose donnée; mais comme *pension* est un nom appellatif ou d'espece, on le détermine encore plus précisément en ajoutant, *une pension de cent pistoles* : c'est la détermination du nom appellatif ou d'espece. On demande encore, *à qui?* on répond, *à N.* c'est la détermination de la persone *à qui*, c'est le raport d'attribution. Ces trois sortes de déterminations sont aussi directes l'une que l'autre.

Un mot détermine 1°. un nom d'espece, *soror Apollinis*.

2°. Un nom détermine un verbe, *amo Deum*.

3°. Enfin, un nom détermine une préposition, *à morte Cæsaris*, depuis la mort de César.

Pour faire voir que ces principes sont plus féconds, plus lumineux, & même plus aisés à saisir que ce qu'on dit communément, faisons-en la comparaison & l'application à la regle commune de *Concordance* entre l'interrogatif & le responsif.

Le responsif, dit-on, doit être au même cas que l'interrogatif. D. *Quis te redemit?* R. *Christus*: *Christus* est au nominatif, dit-on, parce que l'interrogatif *quis* est au nominatif.

D. *Cujus est liber?* R. *Petri*: *Petri* est au génitif, parce que *cujus* est au génitif.

Cette regle, ajoute-t-on, a deux exceptions.

1°. Si vous répondez par un pronom, ce pronom doit être au nominatif. D. *Cujus est liber?* R. *Meus*. 2°. Si le responsif est un nom de prix, on le met à l'ablatif. D. *Quanti emisti?* R. *Decem assibus*.

Selon nos principes, ces trois mots *quis te redemit* font un sens particulier, avec lequel les mots de la réponse n'ont aucun raport grammatical. Si l'on répond *Christus*, c'est que le répondant a dans l'esprit *Christus redemit me:* ainsi *Christus* est au nominatif, non à cause de *quis*, mais parce que *Christus* est le sujet de la proposition du répondant, qui auroit pu s'énoncer par la voix passive, ou donner quelque autre tour à sa réponse sans en altérer le sens.

D. *Cujus est liber?* R. *Petri*, c'est-à-dire, *hic liber est liber Petri*.

D. *Cujus est liber?* R. *Meus*, c'est-à-dire, *hic liber est liber meus*.

D. *Quanti emisti?* R. *Decem assibus*. Voici la construction de la demande & celle de la réponse. D. *Pro pretio quanti æris emisti?* R. *Emi pro decem assibus*.

Les mots étant une fois trouvés & leur valeur aussi-bien que leur destination, & leur emploi étant déterminé par l'usage, l'arangement que l'on en fait dans la proposition selon l'ordre successif de leurs relations, est la maniere la plus simple d'analyser la pensée.

Je sais bien qu'il y a des grammairiens dont l'esprit est assez peu philosophique pour désapprouver la pratique dont je parle, comme si cette pratique avoit d'autre but que d'éclairer le bon usage, & de le faire suivre avec plus de lumiere, & par conséquent avec plus de goût: au lieu que sans les connoissances dont je parle, on n'a que des observations méchaniques qui ne produisent qu'une routine aveugle, & dont il ne résulte aucun gain pour l'esprit.

Priscien, grammairien célebre, qui vivoit à la fin du V siecle, dit que, comme il y a dans l'écriture une raison de l'arangement des lettres pour en faire des mots, il y a également une raison de l'ordre des mots pour former les sens particuliers du discours, & que c'est s'égarer étrangement que d'avoir une autre pensée.

Sicut recta ratio scripturæ docet litterarum congruam juncturam, sic etiam rectam orationis compositionem ratio ordinationis ostendit. Solet quæri causa ordinis elementorum, sic etiam de ordinatione casuum & ipsarum partium orationis solet quæri. Quidam sua solatium imperitiæ quærentes, aiunt non oportere de hujuscemodi rebus quærere, suspicantes fortuitas esse ordinationis positiones; quod existimare penitus stultum est. Si autem in quibusdam concedunt esse ordinationem, necesse est etiam in omnibus eam concedere. (Priscianus *de construct. Lib.* XVII, *sub initio*.)

A l'autorité de cet ancien, je me contenterai d'ajouter celle d'un célebre grammairien du XV siecle, qui avoit été pendant plus de 30 ans principal d'un collége d'Allemagne.

In grammatica dictionum Syntaxi, puerorum plurimum interest ut inter exponendum non modo sensum pluribus verbis utcumque ac confusè coacervatis reddant, sed digerant etiam ordine grammatico voces alicujus periodi, quæ alioqui, apud autores acri aurium judicio consulentes, rhetoricâ compositione commixtæ sunt. Hunc verborum ordinem a pueris in interpretando ad unguem exigere quidnam utilitatis afferat, ego ipse, qui duos & triginta jam annos magisterii molestias, ac curas pertuli, non semel expertus sum: illi enim hac via, fixis, ut aiunt, oculis intuentur accuratiusque animadvertunt quot voces sensum absolvant, quo pacto dictionum structura cohæreat, quot modis singulis omnibus singula verba respondeant; quod quidem fieri nequit, præcipue in longiusculâ periodo, nisi hoc ordine, veluti per scholarum gradus, per singulas periodi partes progrediantur. (*Grammaticæ artis institutio per Joannem Susembrotum, Ravespurgii Ludi magistrum, jam denuo accurate consignata. Basileæ, an.* 1529.)

C'est ce qui fait qu'on trouve si souvent, dans les anciens commentateurs, tels que Cornutus, Servius, Donat, *ordo est*, &c. C'est aussi le conseil que le P. Jouvenci donne aux maîtres qui expliquent des auteurs Latins aux jeunes gens: le point le plus important, dit-il, est de s'atacher à bien faire la construction. *Explanatio in duobus maxime consistit; 1°. in exponendo verborum ordine ac structura orationis: 2°. in vocum obscuriorum expositione*. (*Ratio discendi & docendi Jos. Jouvenci, S. J. Parisiis*, 1725.) Peut-être seroit il plus à propos de commencer par expliquer la valeur des mots, avant que d'en faire la construction. M. Rollin, *Traité des Études*, insiste aussi en plus d'un endroit sur l'importance de cette pratique, & sur l'utilité que les jeunes gens en retirent.

Cet usage est si bien fondé en raison, qu'il est recomandé & suivi par tous les grands maîtres. Je voudrois seulement qu'au lieu de se borner au pur sentiment, on s'élevât peu à peu à la connoissance de la proposition & de la période, puisque cette connoissance est la raison de la construction. (M. DU MARSAIS.)

CONCORDANT, adj. *Rhétor. Vers concordans;* ce sont certains vers qui ont quelques mots communs, & qui renferment un sens opposé ou différent, formé par d'autres mots; tels que ceux-ci:

Et *canis* / *lupus* *in silva* *venatur,* / *nutritur,* *& omnia* *servat.* / *vastat.*

Dict. de Trév.

(N.) CONCRET, E, adj. C'est l'opposé & le corrélatif d'*Abstrait*. (Voyez ABSTRACTION, ABSTRAIRE, ABSTRAIT.)

Abstrait signifie, Considéré hors de son sujet, séparé du sujet par la pensée: *Concret*, au contraire, signifie, Considéré dans le sujet & avec le sujet. Disons mieux, ce sont les termes qui sont

abstraits ou *concrets* : un terme est *abstrait*, quand il exprime quelque qualité, quelque maniere d'être considérée en elle-même & hors de tout sujet; un terme est *concret*, quand il exprime un sujet quelconque revêtu de ses qualités, de ses manieres d'être. Tel est sur cela le langage ordinaire, qui est susceptible, je crois, de quelque amélioration. (*Voyez* ABSTRACTIF. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) CONCUPISCENCE, CUPIDITÉ, AVIDITÉ, CONVOITISE, *Synonymes.*

La *Concupiscence* est la disposition habituele de l'âme à désirer les biens & les plaisirs sensibles: la *Cupidité* en est le désir violent : l'*Avidité* en est un désir insatiable : la *Convoitise* en est un désir illicite.

La *Concupiscence* est une suite du péché originel : le renoncement à soi-même est le remede que propose l'Évangile contre cette maladie de l'âme. Ce renoncement, aussi inconnu à la Philosophie humaine que l'origine & la nature du mal dont il est le remede, dispose heureusement le Chrétien à réprimer les emportemens de la *Cupidité*, à prescrire des bornes raisonables à l'*Avidité*, à dételler toutes les injustices de la *Convoitise*. (*M. BEAUZÉE*).

(N.) CONDITION, ÉTAT, *Synonymes.*

La *Condition* a plus de raport au rang qu'on tient dans les divers ordres qui forment l'économie de la république. L'*État* en a davantage à l'occupation ou au genre de vie dont on fait profession.

Les richesses nous font aisément oublier le degré de notre *Condition*, & nous détournent quelquefois des devoirs de notre *État*.

Il est difficile de décider sur la différence des *Conditions*, & d'acorder là-dessus les prétentions des divers *États* ; il y a beaucoup de gens qui n'en jugent que par le brillant de la dépense.

Quelques persones font valoir leur *Condition*, faute de bien connoître le juste mérite de leur *État*. (*L'Abbé* GIRARD.)

(N.) CONDITION (DE), DE QUALITÉ, *Synonymes.*

La premiere de ces expressions a beaucoup gâgné sur l'autre; mais quoique souvent très-synonymes dans la bouche de ceux qui s'en servent, elles retienent toujours dans leur propre signification le caractere qui les distingue, auquel on est obligé d'avoir égard en certaines occasions pour s'exprimer d'une maniere convenable. *De Qualité* enchérit sur *de Condition*, car on se sert de cette derniere expression dans l'ordre de la Bourgeoisie, & l'on ne peut se servir de l'autre que dans l'ordre de la Noblesse. Un homme né roturier ne fut jamais un homme *de Qualité* ; un homme né dans la robe, quoique roturier, se dit homme *de Condition*.

Il semble que de tous les citoyens partagés en deux portions, les gens *de Condition* en fassent une, & le peuple l'autre, distingués entr'elles par la nature des occupations civiles; les uns s'atachant aux emplois nobles, les autres, aux emplois lucratifs : & que, parmi les persones qui composent la premiere portion, celles qui sont illustrées par la naissance, soient les gens *de Qualité*.

Les persones *de Condition* joignent, à des mœurs cultivées, des manieres polies; & les gens *de Qualité* ont ordinairement des sentimens élevés.

Il arive souvent que les persones nouvélement devenues *de Condition* donnent dans la hauteur des manieres, croyant en prendre de belles; c'est par-là qu'elles se trahissent, & font sur l'esprit des autres un effet tout contraire à leur intention. Quelques gens *de Qualité* confondent l'élévation des sentimens, avec l'énormité des idées qu'ils se font sur le mérite de la naissance, affectant continuélement de s'en targuer & de prodiguer les airs de mépris pour tout ce qui est Bourgeoisie ; c'est un défaut qui leur fait beaucoup plus perdre que gâgner dans l'estime des hommes, soit pour leur persone soit pour leur famille. (*L'Abbé* GIRARD.)

(N.) CONDITIONELE (CONJONCTION).

Les Conjonctions *conditioneles* sont celles qui désignent, entre les propositions, une liaison *conditionele* d'existence, fondée sur ce que la seconde est une suite de la supposition de la premiere. Elles sont ainsi nommées, parce qu'elles servent à énoncer *conditionélement*, & non positivement, la premiere des deux propositions.

Les Latins ont trois Conjonctions *conditioneles* bien reconues; *si*, *nisi*, & *sin* : nous n'en avons que deux en françois; *si* & *sinon*. Le *si* latin étoit une Conjonction *conditionele* positive; *nisi* étoit négative. Pour nous, nous nous servons de *si* dans les deux cas : *Il viendra*, SI *ses afaires le permettent*, SI *son devoir ne le retient pas*.

C'est encore le même SI *conditionel* que nous employons dans les phrases où les Latins se servoient d'*an*, d'*utrum*, ou de l'enclitique *ne* ; comme *Je ne sais* SI *cela est vrai*. Les grammairiens ont coutume de dire que, dans ce cas, c'est une particule dubitative; & le Dictionaire de l'Académie le dit de même. Mais le doute & l'incertitude des phrases où *si* est employé dans ce sens, sont toujours marqués par le verbe qui précede cette Conjonction : *je ne sais* SI, *je doute* SI, *on demande* SI, *dites-moi* SI ; & la Conjonction est toujours *conditionele*. *Je ne sais*, *je doute*, *on demande*, *dites-mois* SI *cela est vrai* ; c'est-à-dire, SI *cela est vrai*, *je ne le sais pas*, *j'en doute*, *on le demande*, *dites-le moi* : & nous employons même assez souvent ce second tour en françois. Ce qui a trompé nos grammairiens, c'est qu'en effet *an* est une Conjonction *conditionele*, qui renferme en outre l'idée accessoire du doute; & c'est pour cela qu'elle s'emploie à la tête des phrases interrogatives; *an audis ?* & dans les dubitatives ; *nescio* ou *dubito an venturus sit*. Mais d'ailleurs elle avoit le même sens que *si*. 1°. Il est évident que c'est la *conditionele* greque ἄν. 2°. Elle ne differe, que par une nasale différente à la fin, de la *con-*

ditionele hébraïque אם (*am*), qui même est אן (*an*) en syriaque, en chaldéen, & en samaritain. 3°. Il y a apparence que les Latins employoient sans scrupule *si* pour *an*, & en voici la preuve dans le discours que Virgile fait tenir à Vénus (*Æn.* jv, 110) :

Sed fatis incerta feror si Jupiter unam
Esse velit Tyriis urbem Trojaque profectis,
Misceritve probet populos aut fœdera jungi.

Ce tour n'étoit pas extraordinaire en latin : car Servius ne fait sur cela aucune remarque ; ce qu'il autoit fait sans doute, si c'eût été une licence contre le génie ou seulement contre l'usage ordinaire de sa langue. Ne trouve-t-on pas dans Cicéron (*Topic.* xxij, 84), *Quæritur... si expetenda divitiæ, si fugienda paupertas?* & ailleurs (V. *Verr.* xxjx, *66*), *Tum mittit ad istum, si sibi videatur ut reddat.*

Mais nous avons en françois un autre *si*, qui n'est pas Conjonction, qui est un véritable adverbe, & qui répond à peu près à l'*adeo* des Latins ; comme dans ces phrases : *Il est* si *savant que tout le monde l'admire, Je ne connus jamais un* si *savant homme, Il n'est pas* si *savant qu'on le pense.* Cet adverbe, quoique matériélement semblable à la Conjonction *conditionele*, n'a pas la même origine : ce feroit, dans la génération des mots, un véritable monstre ; & l'Usage n'en admet dans aucune langue. Le si *conditionel* est le *si* même des Latins ; & le *si* adverbe vient du *sic* latin, dont nous avons retranché le *c* final, afin d'adoucir la prononciation : nous disons si *fait*, comme on diroit en latin sic *factum* ; & l'on dit dans le patois de Verdun, un s' *fat feu*, *un s' fate fumée*, pour dire, *un* si *fait feu*, une si *faite fumée*, c'est-à-dire, un pareil feu, une pareille fumée, un feu fait *ainsi*, une fumée faite *ainsi*, *sic*.

Je ne parlerai point ici de *sinon* ; j'analyse cette Conjonction en parlant des *disjonctives* (*Voyez* Disjonctif, parmi lesquelles quelques grammairiens ont voulu la placer. (*M. Beauzée.*)

(N.) CONDUIRE, GUIDER, MENER, *Syn.* Les deux premiers de ces mots supposent dans leur propre valeur une supériorité de lumieres que le dernier n'exprime pas ; mais en récompense, celui-ci enferme une idée de crédit & d'ascendant tout-à-fait étrangere aux deux autres. On *conduit* & l'on *guide* ceux qui ne savent pas les chemins ; on *mene* ceux qui ne peuvent pas aller seuls.

Dans le sens littéral, c'est proprement la tête qui *conduit*, l'œil qui *guide*, & la main qui *mene*.

On *conduit* un procès. On *guide* un voyageur. On *mene* un enfant.

L'intelligence doit *conduire* dans les afaires. La politesse doit *guider* dans les procédés. Le goût peut *mener* dans les plaisirs.

On nous *conduit* dans les démarches, afin que nous fassions précisément ce qu'il convient de faire. On nous *guide* dans les routes, pour nous empêcher de nous égarer. On nous *mene* chez les gens, pour nous en procurer la connoissance.

Le sage ne se *conduit* par les lumieres d'autrui, qu'autant qu'il se les est rendues propres. Une lecture attentive de l'Évangile doit nous *guider* dans la voie du salut. C'est une imbecille qui se laisse mener pas ses domestiques, ou par ses amis dans toutes ses actions : les persones sensées se contentent de les consulter dans le doute, & prenent leurs résolutions par elles-mêmes. (*L'Abbé Girard.*)

(N.) CONFÉRER, DÉFÉRER, *Synonymes.* On dit l'un & l'autre en parlant des dignités & des honeurs que l'on donne. *Conférer* est un acte d'autorité ; c'est l'exercice du droit dont on jouit. *Déférer* est un acte d'honêteté ; c'est une préférence que l'on acorde au mérite.

Quand la conjuration de Catilina fut éventée, les Romains, convaincus du mérite de Cicéron & du besoin qu'ils avoient alors de ses lumieres & de son zele, lui *déférerent* unanimement le consulat : ils ne firent que le *conférer* à Antoine. (*M. Beauzée.*)

(N.) CONFISEUR, CONFITURIER, *Syn.* Tous deux ont raport aux *confitures* : le *Confiseur* les fait, le *Confiturier* les vend.

Un homme nécessaire dans l'office d'une grande maison est un habile *Confiseur* ; il ne feroit ni bien séant, ni sûr, ni bien entendu, de recourir sans cesse à un *Confiturier*. (*M. Beauzée.*)

CONFIDENT, TE, subst. *Poësie dramatique.* Dans la Tragédie anciene il y avoit deux sortes de *Confidens* ; les uns publics, les autres intimes. Par la nature de l'action théâtrale, qui étoit communément une calamité ou quelque événement politique, une foule de témoins y pouvoient être mis en scêne ; souvent même la simplicité de la fable, la pompe du spectacle, &, comme je l'ai dit, la nécessité de remplir un théâtre immense qui sans cela auroit paru désert, sollicitoient ce concours de témoins ; & c'est ce qui formoit le chœur. Mais le chœur n'étoit pas seulement occupé à remplir l'intervalle des actes par ses chants & sa pantomime ; il étoit *Confident* de la scêne, & alors un seul de ses perspremiers parloit au nom de tous.

Son emploi le plus important étoit de former l'intermede. Frapé de ce qu'il avoit vu, il entretenoit, par ses réflexions & par ses chants passionés, l'émotion des spectateurs ; il résumoit la moralité de l'action théâtrale, & la gravoit dans les esprits ; ami des bons, ennemi des méchans, il consoloit les malheureux, victimes de leur imprudence ou jouets de la destinée. Le chœur avoit donc son avantage, comme témoin, ou nécessaire ou vrai-semblable ; mais comme *Confident* intime, il étoit souvent déplacé. Il est dans les mœurs de tous les pays & de tous les temps, d'avoir un ami ou un homme affidé, à qui l'on se confie ; mais il ne sera jamais vrai-semblable

qu'on prene un peuple pour *Confident* de ses secrets les plus intimes, de ses crimes les plus cachés, comme dans l'Oreste & la Phedre. Il n'est pas plus naturel de voir une troupe de gens, témoins des complots les plus noirs & des crimes les plus atroces, ne jamais s'oppofer à rien & se lamenter sans agir.

Le partage étoit fait naturélement, & de lui-même, si Euripide eût voulu l'observer, entre la nourice de Phedre & le chœur des femmes de Trézene: celles-ci devoient être *Confidentes* de l'égarement, de la douleur, & des remords de Phedre, sans en favoir la cause; mais la honte de sa passion, la noirceur de son imposture, ne devoient être révélées qu'à sa nourice: c'est une distinction que les Grecs n'ont jamais faite avec assez de soin.

Notre Théâtre, en renonçant à l'usage du chœur, a conservé les *Confidens* intimes; mais il en a porté l'abus jusqu'à un excès ridicule.

On aura de la peine à croire que, jusqu'aux premieres pieces de Corneille, les nourices dans le tragique, comme les servantes, dans le comique, étoient toujours le même persónage, sous le nom d'*Alison*, & qu'Alison étoit un homme, avec un masque & des habits de femme.

Depuis Corneille, le persónage des *Confidentes*, comme celui des *Confidens*, a été décemment rempli: mais si les grands poëtes ont su y atacher de l'importance & de l'intérêt, comme au persónage de Néarque dans *Polieucte*, d'Exupere dans *Héraclius*, de Pylade dans *Andromaque*, d'Acomat dans *Bajazet*, de Narcisse dans *Britannicus*, d'Œnone dans *Phedre*, d'Omar dans *Mahomet*, &c. ils ont aussi quelquefois eux-mêmes trop négligé ces rôles subalternes; & cette négligence est de tous leurs exemples le plus fidèlement suivi.

Dans la Tragédie, comme dans les vieux romans, presque pas un héros ne paroît sans un *Confident* à sa suite, & ce *Confident* est communément aussi dénué d'esprit que d'intérêt: il ne sait presque jamais que penser, ni que dire; rien de plus froid que ses réflexions, rien de plus mal reçu que ses avis. Comme le héros doit toujours avoir raison, le *Confident* a toujours tort, & l'un brille aux dépens de l'autre. Le plus souvent le *Confident* ne hazarde quelques mots que pour donner lieu à la réplique, & pour empêcher que la scène ne soit un trop long monologue: tantôt il fait d'avance tout ce qu'on lui apprend, tantôt il n'a aucun intérêt à le savoir; sans passions & sans influence, il écoute pour écouter; & l'on n'a d'autre raison de l'instruire de ce qui se passe, que le besoin d'en instruire le spectateur.

Mais c'est bien pis, lorsque le *Confident* se mêle de se passioner: ses surprises, ses alarmes, ses exclamations, *Quoi Seigneur! ... Mais Seigneur! ...Ô Ciel! est-il possible! ...* devienent encore plus ridicules par le ton faux & l'action gauche qu'il y met. En général plus une action est vive & pleine, moins elle admet de *Confidens*. *Voyez* CHŒUR. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) CONFRERE, COLLEGUE, ASSOCIÉ, *Synonymes*.

L'idée d'union est commune à ces trois termes; mais elle y est présentée sous des aspects différens.

Les *Confreres* sont membres d'un même corps, religieux ou politique; les *Collegues* travaillent conjointement à une même opération, soit volontairement soit par quelque ordre supérieur; les *Associés* ont un objet commun d'intérêt.

Le fondement nécessaire de l'union entre des *Confreres*, c'est l'estime réciproque; entre des *Collegues*, c'est l'intelligence; entre des *Associés*, c'est l'équité.

Il importe à notre tranquillité persónele, de bien vivre avec nos *Confreres*; de captiver leur estime; de leur acorder la nôtre; &, s'ils nous forcent de la leur refuser, de garder au moins les bienséances.

Il importe au succès des opérations où nous sommes chargés de concourir, de nous entendre avec nos *Collegues*; de leur communiquer toujours nos vues; de déférer souvent aux leurs; &, si nous sommes forcés de les contre-dire ou de leur résister, de le faire avec les plus grands ménagemens: la conduite de Cicéron à l'égard d'Antoine, son *Collegue* dans le consulat, est un modele de conduite en ce genre.

Il importe à nos propres intérêts, de respecter ceux de nos *Associés*; de leur inspirer de la confiance par nos principes; de la confirmer par notre équité; &, si la perte n'est pas excessive, de faire même quelques sacrifices à leurs prétentions. (*M. BEAUZÉE.*)

CONFUS, adj. *Gramm.* Il désigne toujours le vice d'un arangement, soit naturel soit artificiel de plusieurs objets, & il se prend au simple & au figuré: ainsi, il y a de la *Confusion dans ce cabinet d'Histoire naturele*; il y a de la *Confusion dans ses pensées*. De l'adjectif *confus*, on a fait le substantif *Confusion*. La *Confusion* n'est quelquefois relative qu'à nos facultés; il en est de même de presque toutes les autres qualités & vices de cette nature. Tout ce qui est susceptible de plus ou de moins, n'est ce que nous en assurons que selon ce que nous sommes nous-mêmes. (*M. DIDEROT.*)

CONFUTATION, s. f. *Rhétoriq.* Partie du discours qui, selon la division des anciens, consiste à répondre aux objections de son adversaire & à résoudre ses difficultés.

On réfute les objections, soit en ataquant & détruisant les principes sur lesquels l'adversaire a fondé ses preuves, soit en montrant que de principes vrais en eux-mêmes il a tiré de fausses conséquences. On découvre les faux raisonemens de son adversaire, en faisant voir, tantôt qu'il a prouvé autre chose que ce qui étoit en question, tantôt qu'il a abusé de l'ambiguité des termes, ou qu'il a tiré une conclusion absolue & sans restriction de ce qui n'étoit vrai que par accident ou à quelques égards, &c.

. On peut de même déveloper les faux raisonemens dans lesquels l'intérêt, la passion, l'entêtement, &c. l'ont jeté; relever avec adresse tout ce que l'animosité & la mauvaise foi lui ont fait hazarder: quelquefois il est de l'art de l'orateur de tourner les objections de sorte qu'elles paroissent ou ridicules, ou incroyables, ou contradictoires entre elles, ou étrangeres à la question. Il y a aussi des occasions où le ridicule qu'on répand sur les preuves de l'adversaire produit un meilleur effet, que si l'on s'atachoit à les combatre sérieusement. Cette partie du discours comporte la plaisanterie, pourvu qu'elle soit fine, délicate, & ménagée à propos. (*L'Abbé* MALLET.)

(N.) CONGLOBATION, s. f. Figure de pensée par dévelopement, qui, à la place d'une idée simple, substitue une énumération rapide, ou des propriétés différentes qui la caractérisent, ou des parties qui la constituent, ou des effets qu'elle produit, &c.

Cette figure est une de celles qui ont le plus d'effet dans l'Éloquence & dans la Poésie: le détail où elle entre est comme une grande lumiere, qui jete de la splendeur sur les choses les plus obscures; la rapidité qu'elle amene dans l'Élocution, y répand en même temps une chaleur, qui se communique à ceux à qui l'on parle; & le ton de confiance qui naît de cette rapidité, & de ce qu'on paroît serré & emporté par l'abondance des matieres qu'on accumule, fait passer la persuasion dans les âmes, qui ne peuvent résister au torrent. Si la *Conglobation* ne se propose que de peindre, sans vouloir rien persuader; son pinceau est d'une vigueur, qui semble agrandir les objets, les fortifier, les anoblir.

Abner témoignant au grand prêtre Joad qu'il est découragé, parce qu'il croit que Dieu a abandoné son peuple, & qu'il ne fait plus de prodiges en sa faveur; Joad (*Athalie*, I, 1.) lui fait une réponse sublime par une *Conglobation* des effets récens de la toute-puissance divine:

Eh! quel temps fut jamais si fertile en miracles?
Quand Dieu, par plus d'effets, montra-t-il son pouvoir?
Auras-tu donc toujours des ieux pour ne point voir,
Peuple ingrat! Quoi! toujours les plus grandes merveilles,
Sans ébranler ton cœur, fraperont tes oreilles?
Faut-il, Abner, faut-il vous rapeler le cours
Des prodiges fameux acomplis en nos jours?
Des tyrans d'Israël les célebres disgraces,
Et Dieu trouvé fidele en toutes ses menaces;
L'impie Achab détruit, & de son sang trempé,
Le camp que par le meurtre il avoit usurpé;
Près de ce camp fatal Jézabel immolée,
Sous les pieds des chevaux cette reine foulée,
Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
Et de son corps hideux les membres déchirés;
Des prophetes menteurs la troupe confondue,
Et la flamme du ciel sur l'autel descendue;
Élie aux élémens parlant en Souverain,
Les Cieux par lui fermés & devenus d'airain,
Et la terre trois ans sans pluie & sans rosée;
Les morts se ranimant à la voix d'Élisée:
Reconoissez, Abner, à ces traits éclatans,
Un Dieu, tel aujourd'hui qu'il fut dans tous les temps;
Il sait, quand il lui plait, faire éclater sa gloire;
Et son peuple est toujours présent à sa mémoire.

M. Fléchier (*Or. fun.* de M. de Turenne) définit la valeur par une *Conglobation* de propriétés. „ N'entendez pas par ce mot, Messieurs, une „ hardiesse vaine, indiscrete, empottée, qui cher„ che le danger pour le danger même, qui „ s'expose sans fruit, & qui n'a pour but que la „ réputation & les vains applaudissemens des hom„ mes. Je parle d'une hardiesse sage & réglée, „ qui s'anime à la vue des ennemis; qui, dans „ le péril même, pourvoit à tout & prend tous „ ses avantages, mais qui se mesure avec ses for„ ces; qui entreprend les choses difficiles, & ne „ tente pas les impossibles; qui n'abandone rien „ au hazard de ce qui peut être conduit par la „ vertu; capable enfin de tout oser quand le con„ seil est inutile, & prête à mourir dans la vic„ toire ou à survivre à son malheur en acom„ plissant ses devoirs „.

Massillon, dans son sermon *sur la Vérité d'un avenir*, (Lundi de la I sem. de Carême. *Part.* II.) montre combien est à plaindre l'impie, par une *Conglobation* de circonstances. „ L'impie est „ à plaindre, s'il faut que l'Évangile soit une „ fable; la foi de tous les siecles, une crédulité; „ le sentiment de tous les hommes, une erreur „ populaire; les premiers principes de la nature „ & de la raison, des préjugés de l'enfance; le „ sang de tant de martyres, que l'espérance d'un „ avenir soutenoit dans les tourmens, un jeu con„ certé pour tromper les hommes; la conversion de „ l'univers, une entreprise humaine; l'acomplisse„ ment des prophéties, un coup du hazard: en un „ mot, s'il faut que tout ce qu'il y a de mieux établi „ dans l'univers se trouve faux, afin qu'il ne soit „ pas éternélement malheureux. Quelle fureur, „ de pouvoir se ménager une sorte de tranquil„ lité au milieu de tant de suppositions insen„ sées „!

Il y a, dans l'*Avertissement du Clergé de France* en 1770, un bel exemple, où la certitude de la révélation est établie victorieusement par une *Conglobation* de preuves. „ Il semble que la certitude „ de la révélation se manifeste à tous les sens de „ l'homme & à toutes les facultés de son âme. „ Faits extraordinaires & miraculeux, prédictions „ justifiées par l'événement, promesses de l'anciene „ alliance acomplies, caractere divin du Mes„ sie, ébranlement de la nature au moment de „ sa mort, témoignages non équivoques de sa

„ résurrection, choix des Apôtres, conversion éclatante de l'univers, incrédulité persévérante des Juifs, constance inébranlable des martyrs, enchaînement sublime de la doctrine, excellence des préceptes, perpétuité de l'enseignement; il n'est point de genre de preuves que la Religion ne réunisse en sa faveur, point de genre d'esprit auquel quelqu'une de ces preuves ne puisse être sensible; toutes sont victorieuses par elles-mêmes, toutes se prêtent un mutuel appui; & telle est leur force, qu'on ne peut s'y refuser, sans introduire le pyrrhonisme & détruire tout principe de certitude: & lorsque ce fait unique est constaté, lorsque l'homme est sûr que Dieu a parlé, que peut-il lui rester encore à désirer „?

Il me semble que l'impudence de Catilina est mise dans un beau jour, au commencement de la I Catilinaire, par une *Conglobation* énergique des motifs auxquels elle résiste.

Quem ad finem sese effrænata jactabit audacia? Nihilne te nocturnum præsidium Palatii, nihil urbis vigiliæ, nihil timor populi, nihil concursus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora vultusque moverunt? Patere tua consilia non sentis? constrictam jam omnium horum conscientia teneri conjurationem tuam non vides? quid proxima, quid superiore nocte egeris, ubi fueris, quo convocaveris quid consilii ceperis, quem nostrum ignorare arbitraris?

„ Jusqu'à quel point nous bravera ton audace effrénée? Quoi? ni la garde placée de nuit sur le mont Palatin, ni les patrouilles répandues dans la ville, ni les alarmes du peuple, ni le concours de tous les gens de bien, ni cette convocation du sénat dans un poste fortifié, ni les regards & le maintien de ceux qui sont ici n'ont fait sur toi aucune impression? Tu ne t'aperçois pas que tes desseins sont découverts? tu ne vois pas que ta conjuration est enchaînée par la connoissance que nous en avons? ce que tu as fait la nuit derniere, ce que tu fis la nuit précédente, où tu as été, ceux que tu as convoqués, quelles mesures tu as prises, qui de nous penses-tu qui l'ignore „? (*M. Beauzée.*)

CONJONCTIF, IVE, adj. *terme de Gramm.* Il se dit premiérement de certaines particules qui lient ensemble un mot à un autre mot, ou un sens à un autre sens; la conjonction *&* est une *conjonctive*, on l'appele aussi *copulative*.

La disjonctive est opposée à la copulative. *Voyez* Conjonction.

En second lieu, le mot *Conjonctif* a été substitué par quelques grammairiens à celui de *Subjonctif*, qui est le nom d'un mode des verbes, parce que souvent les temps du Subjonctif sont précédés d'une conjonction; mais ce n'est nullement en vertu de la conjonction que le verbe est mis au Subjonctif, c'est uniquement parce qu'il est subordoné à une affirmation directe, exprimée ou sous-entendue. L'Indicatif est souvent précédé de conjonction, sans cesser pour cela d'être appelé *Indicatif*.

On doit donc conserver la dénomination du *Subjonctif*: l'Indicatif affirme directement & ne suppose rien, au lieu que les terminaisons du Subjonctif sont toujours subordonées à un Indicatif exprimé ou sous-entendu. Le Subjonctif est ainsi appelé, dit Priscien, parce qu'il est toujours dépendant de quelque autre verbe qui le précede, *quod alteri verbo omnimodo subjungitur*. Périzonius, dans ses notes sur la Minerve de Sanctius, observe que l'Indicatif est souvent précédé de conjonctions, & que le Subjonctif est toujours précédé & dépendant d'un verbe de quelque membre de période. *Etiam Indicativus conjunctiones* dum, cum, quando, quamquam, si, &c. *sibi præmissas habet, & vel maxime sibi subjungit alterum verbum. At Subjunctivi proprium est, omnimodo & semper, subjungi verbo alterius commatis. Perizonius in Sanctii Minerva.* Liv. I, chap. xiij, n. 1. Ainsi, conservons le terme de *Subjonctif*, & regardons-le comme mode adjoint & dépendant, non d'une conjonction, mais d'un sens énoncé par un indicatif. (*M. du Marsais.*)

(N.) Conjonctif, ve, adj. Qui sert à lier, à joindre une chose avec une autre. *Nom conjonctif. Particule conjonctive. Phrase conjonctive.*

Il y a des noms & des adjectifs *conjonctifs*, dont il est essentiel de remarquer les propriétés dans la construction analytique. (*Voyez* Pronom, Relatif, Interrogatif, Incidente.)

Les mots *me*, *te*, *se*, &c. ne sont point des pronoms *conjonctifs*, comme le disent presque tous nos grammairiens; ce sont simplement des cas des pronoms persoñels. (*Voyez* Pronom.)

Quelques grammairiens ont substitué le nom de *Conjonctif* à celui de *Subjonctif*, pour désigner le mode des verbes plus connu sous ce dernier nom. La proposition dont le verbe est au Subjonctif est nécessairement subordonée à une autre, dans laquelle elle est incidente, sous laquelle elle est comprise, & à laquelle elle est jointe en sous-ordre (*subjungitur*) par un mot *conjonctif*. Les grammairiens qui ont jugé à propos de donner à ce mode le nom de *Conjonctif*, n'ont abandoné l'usage le plus général, que pour n'avoir pas bien compris la force du mot ou la nature de la chose: *Conjungere* ne peut se dire que des choses semblables & comme paralleles; *Subjungere* regarde les choses dépendantes & subordonées à d'autres.

Remarquons enfin qu'on doit nommer *Phrases conjonctives*, & non pas simplement *Conjonctions*, les phrases suivantes, & leurs pareilles, regardées par M. du Marsais (*Voyez* l'art. suiv.) & par d'autres comme des Conjonctions: *bien que*, *tant que*, *dès que*, *tandis que*, *afin que*, *parce que*, *attendu que*, *vu que*, *d'autant que*, *pourvu que*, *à moins que*, *en tant que*, *de sorte que*, *ainsi que*, *de façon que*, *si bien que*, &c. Il n'y a de *conjonctif*, dans toutes ces phrases, que la

Conjonction *que* ; les autres mots qu'elle acompagne & modifie, doivent simplement être raportés à la partie d'Oraison à laquelle ils apartienent.

On trouvera encore dans l'article suivant, & dans nos grammairiens, d'autres phrases comptées parmi les Conjonctions, qui ne sont pas même des phrases *conjonctives*, parce qu'elles ne renferment aucun mot qui serve à lier : *de plus*, *d'ailleurs*, *non plus*, *par conséquent*, *en conséquence*, &c. (*M. Beauzée*.)

CONJONCTION, s. f. *terme de Grammaire*. Les *Conjonctions* sont de petits mots qui marquent que l'esprit, outre la perception qu'il a de deux objets, aperçoit entre ces objets un raport ou d'acompagnement, ou d'opposition, ou de quelque autre espece : l'esprit raproche alors en lui-même ces objets, & les considere l'un par raport à l'autre selon cette vue particuliere. Or le mot qui n'a d'autre office que de marquer cette considération relative de l'esprit, est appelé *Conjonction*.

Par exemple, si je dis que *Cicéron & Quintilien sont les auteurs les plus judicieux de l'Antiquité*, je porte de Quintilien le même jugement que j'énonce de Cicéron : voilà le motif qui fait que je rassemble Cicéron avec Quintilien ; le mot *&* qui marque cette liaison est la *Conjonction*.

Il en est de même si l'on veut marquer quelque raport d'opposition ou de disconvenance : par exemple, si je dis qu'*il y a un avantage réel à être instruit*, & que j'ajoute ensuite sans aucune liaison qu'*il ne faut pas que la science inspire de l'orgueil*, j'énonce deux sens séparés ; mais si je veux raprocher ces deux sens, & en former l'un de ces ensembles qu'on appele *Périodes*, j'aperçois d'abord de la disconvenance, & une sorte d'éloignement & d'opposition qui doit se trouver entre la science & l'orgueil. Voilà le motif qui me fait réunir ces deux objets, c'est pour en marquer la disconvenance. Ainsi, en les rassemblant, j'énoncerai cette idée accessoire par la *Conjonction* MAIS ; je dirai donc qu'*il y a un avantage réel à être instruit, mais qu'il ne faut pas que cet avantage inspire de l'orgueil* : ce *mais* raproche les deux propositions ou membres de la période, & les met en opposition.

Ainsi, la valeur de la *Conjonction* consiste à lier des mots par une nouvelle modification ou idée accessoire ajoutée à l'un par raport à l'autre. Les anciens grammairiens ont balancé autrefois, s'ils placeroient les *Conjonctions* au nombre des parties du discours, & cela par la raison que les *Conjonctions* ne représentent point d'idées de choses. Mais qu'est-ce qu'être partie du discours ? dit Priscien, „ sinon énoncer quelque concept, quelque „ affection ou mouvement intérieur de l'esprit „ ? *Quid enim est aliud pars orationis, nisi vox indicans mentis conceptum, id est cogitationem?* (*Prisc. lib. XI. sub initio*.) Il est vrai que les *Conjonctions* n'énoncent pas, comme font les noms, des idées d'êtres ou réels ou métaphysiques ; mais elles expriment l'état ou affection de l'esprit entre une idée & une autre idée, entre une proposition & une autre proposition ; ainsi, les *Conjonctions* supposent toujours deux idées & deux propositions, & elles font connoître l'espece d'idée accessoire que l'esprit conçoit entre l'une & l'autre.

Si l'on ne regarde dans les *Conjonctions* que la seule propriété de lier un sens à un autre, on doit reconoître que ce service leur est commun avec bien d'autres mots : 1°. le verbe, par exemple, lie l'attribut au sujet : les pronoms *lui*, *elles*, *eux le*, *la*, *les*, *leur*, lient une proposition à une autre ; mais ces mots tirent leur dénomination d'un autre emploi qui leur est particulier.

2°. Il y a aussi des adjectifs relatifs qui font l'office de *Conjonction* ; tel est le relatif *qui*, *lequel*, *laquelle* : car outre que ce mot rapele & indique l'objet dont on a parlé, il joint encore & unit une autre proposition à cet objet, il identifie même cette nouvelle proposition avec l'objet ; *Dieu que nous adorons est tout-puissant* ; cet attribut, *est tout-puissant*, est affirmé de Dieu en tant qu'il est celui *que nous adorons*.

Tel, quel, *talis*, *qualis* ; *tantus*, *quantus* ; *tot*, *quot*, &c. font aussi l'office de *Conjonction*.

3°. Il y a des adverbes qui, outre la propriété de marquer une circonstance de temps ou de lieu, supposent de plus quelque autre pensée qui précede la proposition où ils se trouvent : alors ces adverbes font aussi l'office de *Conjonction* : tel est *afin que* : on trouve dans quelques anciens, & l'on dit même encore aujourd'hui en certaines provinces, à celle fin que, *ad hunc finem secundum quem*, où vous voyez la préposition & le nom qui font l'adverbe, & de plus l'idée accessoire de liaison & de dépendance. Il en est de même de, à cause que, *propterea quod* ; parce que, *quia* ; encore, *adhuc* ; déja, *jam* : ces mots doivent être considérés comme adverbes conjonctifs, puisqu'ils font en même temps l'office d'adverbe & celui de *Conjonction*. C'est du service des mots dans la phrase qu'on doit tirer leur dénomination.

A l'égard des *Conjonctions* proprement dites, il y en a autant de sortes, qu'il y a de différences dans les points de vue sous lesquels notre esprit observe un raport entre un mot & un autre mot, ou entre une pensée & une autre pensée ; ces différences sont autant de manieres particulieres de lier les propositions & les périodes.

Les grammairiens, sur chaque partie du discours, observent ce qu'ils appelent *accidens*. Or ils en remarquent deux sortes dans les *Conjonctions* : 1°. la simplicité & la composition ; c'est ce que les grammairiens appelent *la figure*. Ils entendent par ce terme la propriété d'être un mot simple ou d'être un mot composé.

Il y a des *Conjonctions simples*, telles sont *&*, *ou*, *mais*, *si*, *car*, *ni*, *aussi*, *or*, *donc*, &c.

Il y en a d'autres qui sont *composées* ; *à moins que*, *pourvu que*, *de sorte que*, *parce que*, *par conséquent*, &c.

2°. Le second accident des *Conjonctions*, c'est leur

leur signification, leur effet, ou leur valeur; c'est ce qui leur a fait donner les divers noms dont nous allons parler, sur quoi j'ai cru ne pouvoir mieux faire que de suivre l'ordre que l'abbé Girard a gardé dans sa Grammaire au traité des *Conjonctions*. (*Les véritables principes de la langue françoise xij disc.*) L'ouvrage de l'abbé Girard est rempli d'observations utiles, qui donnent lieu d'en faire d'autres que l'on n'auroit peut-être jamais faites, si l'on n'avoit point lu avec réflexion l'ouvrage de ce digne académicien.

1°. CONJONCTIONS COPULATIVES. *Et*, *ni*, sont deux *Conjonctions* qu'on appele *copulatives*, du latin *copulare*, joindre, assembler, lier. La premiere est en usage dans l'affirmation, & l'autre dans la négative; *il n'a ni vice ni vertu*. *Ni* vient du *nec* des Latins, qui vaut autant que *&-non*. On trouve souvent *&* au lieu de *ni* dans les propositions négatives, mais cela ne paroît pas exact:

Je ne connoissois pas Almanzor & l'Amour.

J'aimerois mieux *ni l'Amour*. De même: *La Poésie n'admet pas les expressions & les transpositions particulieres, qui ne peuvent pas trouver quelquefois leur place en prose dans le style vif & élevé*. Il faut dire avec le P. Buffier, *La Poésie n'admet ni les expressions ni les transpositions*, &c.

Observez que, comme l'esprit est plus prompt que la parole, l'empressement d'énoncer ce que l'on conçoit fait souvent supprimer les *Conjonctions*, & surtour les copulatives: *attention*, *soins*, *crédit*, *argent*, *j'ai tout mis en usage pour*, &c. cette suppression rend le discours plus vif. On peut faire la même remarque à l'égard de quelques autres *Conjonctions*, sur-tout dans le style poétique, & dans le langage de la passion & de l'enthousiasme.

2°. CONJONCTIONS AUGMENTATIVES ou ADVERBES CONJONCTIFS AUGMENTATIFS. *De plus*, *d'ailleurs*; ces mots servent souvent de transition dans le discours.

3°. CONJONCTIONS ALTERNATIVES. *Ou*, *sinon*, *tantôt*. *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*; *lisez ou écrivez*. *Pratiquez la vertu*, *sinon vous serez malheureux*. *Tantôt il rit*, *tantôt il pleure*; *tantôt il veut*, *tantôt il ne veut pas*.

Ces *Conjonctions*, que l'abbé Girard appele *alternatives*, parce qu'elles marquent un e alternative, une distinction ou séparation dans les choses dont on parle; ces *Conjonctions*, dis-je, sont appelées plus communément *disjonctives*. Ce sont des *Conjonctions*, parce qu'elles unissent d'abord deux objets, pour nier ensuite de l'un ce qu'on affirme de l'autre; par exemple, on considere d'abord le soleil & la terre, & l'on dit ensuite que c'est ou le soleil qui tourne autour de la terre, ou bien que c'est la terre qui tourne autour du soleil. De même en certaines circonstances on regarde Pierre & Paul comme les seules persones qui peuvent avoir fait une telle action; les voilà donc d'abord considérés ensemble, c'est la *Conjonction*; ensuite on les désunit, si l'on ajoute *c'est ou Pierre ou Paul qui a fait cela*, *c'est l'un ou c'est l'autre*.

4°. CONJONCTION HYPOTHÉTIQUE. *Si*, *soit*, *pourvu que*, *à moins que*, *quand*, *sauf*. L'abbé Girard les appele *hypothétiques*, c'est-à-dire, *conditioneles*, parce qu'en effet ces *Conjonctions* énoncent une condition, une supposition ou hypothese.

Si; il y a *si* conditionel, *vous deviendrez savant si vous aimez l'étude*: *si vous aimez l'étude*, voilà l'hypothese ou la condition. Il y a un *si* de doute, *je ne sais si*, &c.

Il y a encore un *si* qui vient du *sic* des Latins; *il est si studieux*, *qu'il deviendra savant*; ce *si* est alors adverbe, *sic*, *adeo*, à ce point tellement.

Soit, *sive*; *soit goût*, *soit raison*, *soit caprice*, *il aime la retraite*. On peut aussi regarder *soit*, *sive* comme une *Conjonction* alternative ou de distinction.

Sauf désigne une hypothese, mais avec restriction.

5°. CONJONCTIONS ADVERSATIVES. Les *Conjonctions adversatives* rassemblent les idées, & font servir l'une à contre-balancer l'autre. Il y a sept *Conjonctions adversatives*: *mais*, *quoique*, *bien que*, *cependant*, *pourtant*, *néanmoins*, *toutefois*.

Il y a des *Conjoctions* que l'abbé Girard appele *extensives*, parce qu'elles lient par extension de sens; telles sont, *jusque*, *encore*, *ainsi*, *mêmt*, *tant que*, *non plus*, *enfin*.

Il y a des adverbes de temps que l'on peut aussi regarder comme de véritables *Conjonctions*; par exemple, *lorsque*, *quand*, *dès que*, *tandis que*. Le lieu que ces mots expriment, consiste dans une correspondance de temps.

6°. D'autres marquent un motif, un but, une raison, *afin que*, *parce que*, *puisque*, *car*, *comme*, *aussi*, *attendu que*, *d'autant que*. L'abbé Girard prétend (*tome II*, *p.* 280.) qu'il faut bien distinguer *dautant que*, *Conjonction* qu'il écrit sans apostrophe, & *d'autant*, adverbe qui est toujours séparé de *que* par *plus*, *mieux*, ou *moins*, *d'autant plus que*, & qu'on écrit avec l'apostrophe. Le P. Joubert, dans son Dictionaire, dit aussi *dautant que*, *Conjonction*; on l'écrit, dit-il, sans apostrophe, *quia*, *quoniam*. Mais l'abbé Régnier, dans sa Grammaire, écrit *d'autant que*, *Conjonction* avec l'apostrophe, & observe que ce mot, qui autrefois étoit fort en usage, est renfermé aujourd'hui au style de chancélerie & de pratique. Pour moi je crois que *d'autant que* & *d'autant mieux que* sont le même adverbe, qui de plus fait l'office de *Conjonction* dans cet exemple, que l'abbé Girard cite pour faire voir que *d'autant que* est *conjonction* sans apostrophe; *on ne devoit pas si fort le louer*, *d'autant qu'il ne le méritoit pas*: n'est-il pas évident que *d'autant que* répond à *ex eo quod*, *ex eo momento secundum quod*, *ex ea ratione secundum quam*; & que l'on pouroit aussi

dire, *d'autant mieux qu'il ne le méritoit pas?* Dans les premieres éditions de Danet on avoit écrit *dautant que* sans apostrophe, mais on a corrigé cette faute dans l'édition de 1721; la même faute est aussi dans Richelet. Nicot, Dictionaire 1606, écrit toujours *d'autant que* avec l'apostrophe.

7°. On compte quatre Conjonctions conclusives, c'est-à-dire, qui servent à déduire une conséquence; *donc*, *par conséquent*, *ainsi*, *partant*: mais ce dernier n'est guere d'usage que dans les comptes, où il marque un résultat.

8°. Il y a des Conjonctions explicatives, comme lorsqu'il se présente une similitude ou une conformité, *en tant que*, *savoir*, *sur-tout*.

Auxquelles on joint les cinq expressions suivantes qui sont des *Conjonctions* composées, *de sorte que*, *ainsi que*, *de façon que*, c'est-à-dire, *si bien que*.

On observe des Conjonctions transitives, que marquent un passage ou une transition d'une chose à une autre; *or*, *au reste*, *quant à*, *pour*, c'est-à-dire, *à l'égard de*; comme quand on dit: *l'un est venu; pour l'autre, il est demeuré*.

9°. La *Conjonction* que: ce mot est d'un grand usage en françois: l'abbé Girard l'appele Conjonction conductive, parce qu'elle sert à conduire le sens à son complément: elle est toujours placée entre deux idées, dont celle qui précede en fait toujours atendre une autre pour former un sens, de maniere que l'union des deux est nécessaire pour former une continuité de sens: par exemple, *il est important que l'on soit instruit de ses devoirs*. Cette *Conjonction* est d'un grand usage dans les comparaisons; elle conduit du terme comparé au terme qu'on prend pour modele ou pour exemple: *Les femmes ont autant d'intelligence que les hommes*, alors elle est comparative. Enfin, la *Conjonction* que sert encore à marquer une restriction dans les propositions négatives: par exemple, *Il n'est mention que d'un tel prédicateur*; sur quoi il faut observer que l'on présente d'abord une négation, d'où l'on tire la chose pour la présenter dans un sens affirmatif exclusivement à tout autre: *Il n'y avoit dans cette assemblée que tel qui eût de l'esprit; nous n'avons que peu de temps à vivre; & nous ne cherchons qu'à le perdre*. L'abbé Girard appele alors cette *Conjonction* restrictive.

Au fond cette *Conjonction* que n'est souvent autre chose que le *quod* des Latins, pris dans le sens de *hoc*. Je dis que vous êtes sage, *dico quod*, c'est-à-dire, *dico hoc nempe*, vous êtes sage. *Que* vient aussi quelquefois de *quam* ou de *quantum* ou enfin de *quod*.

Au reste on peut se dispenser de charger sa mémoire des divers noms de chaque sorte de *Conjonction*, parce qu'indépendament de quelque autre fonction qu'il peut avoir, il lie un mot à un autre mot, ou un sens à un autre sens, de la maniere que nous l'avons expliqué d'abord: ainsi, il y a des adverbes & des prépositions qui sont aussi des *Conjonctions composées*, comme *afin que*, *parce que*, *à cause que*, &c. ce qui est bien diférent du simple adverbe & de la simple préposition, qui ne font que marquer une circonstance ou une maniere d'être du nom ou du verbe. (*M. du Marsais*.)

CONJUGAISON, s. f. *terme de Grammaire*. *Conjugatio*: ce mot signifie *jonction*, *assemblage*. R. *conjungere*. La *Conjugaison* est un arangement suivi de toutes les terminaisons d'un verbe, selon les voix, les modes, les temps, les nombres, & les persones: termes de Grammaire qu'il faut d'abord expliquer.

Le mot *Voix* est pris ici dans un sens figuré, on personifie le verbe, on lui donne une voix: comme si le verbe parloit; car les hommes pensent de toutes choses par ressemblance à eux-mêmes: ainsi, la *Voix* est comme le ton du verbe. On range toutes les terminaisons des verbes en deux classes différentes: 1°. les terminaisons, qui font connoître que le sujet de la proposition fait une action, sont dites *être de la voix active*, c'est-à-dire que le sujet est considéré alors comme agent; c'est le sens actif: 2°. toutes celles qui sont destinées à indiquer que le sujet de la proposition est le terme de l'action qu'un autre fait, qu'il en est le patient, comme disent les philosophes, ces terminaisons sont dites *être de la voix passive*, c'est-à-dire que le verbe énonce alors un sens passif. Car il faut observer que les philosophes & les grammairiens se servent du mot *pâtir*, pour exprimer qu'un objet est le terme ou le but d'une action agréable ou désagréable qu'un autre fait, ou du sentiment qu'un autre a: *aimer ses parens*, *parens* sont le terme ou l'objet du sentiment d'*aimer*. *Amo*, j'aime, *amavi*, j'ai aimé, *amabo*, j'aimerai, sont de la *voix active*; au lieu que *amor*, je suis aimé, *amabar*, j'étois aimé, *amabor*, je serai aimé, sont de la *voix passive*. *Amans*, celui qui aime, est de la *voix active*; mais *amatus*, aimé, est de la *voix passive*. Ainsi, de tous les termes dont on se sert dans la *Conjugaison*, le mot *Voix* est celui qui a le plus d'étendue; car il se dit de chaque mot, en quelque mode, temps, nombre, ou persone que ce puisse être.

Les Grecs ont encore la *voix moyene*. Les grammairiens disent que le verbe moyen a la signification active & passive, & qu'il tient une espece de milieu entre l'actif & le passif: mais comme la langue greque est une langue morte, peut-être ne connoît-on pas aussi-bien que l'on croit la *voix moyene*. *Voyez* Moyen.

Par *Modes* on entend les différentes manieres d'exprimer l'action. Il y a quatre principaux modes, l'indicatif, le subjonctif, l'impératif, & l'infinitif, auxquels en certaines langues on ajoute l'optatif.

L'indicatif énonce l'action d'une maniere absolue, comme *j'aime*, *j'ai aimé*, *j'avois aimé*, *j'aimerai*; c'est le seul mode qui forme des propositions, c'est-à-dire, qui énonce des jugemens; les autres modes ne font que des énonciations.

Voyez ce que nous disons à ce sujet *au mot* Construction, où nous faisons voir la différence qu'il y a entre une proposition & une simple énonciation.

Le subjonctif exprime l'action d'une maniere dépendante, subordonée, incertaine, conditionele, en un mot d'une maniere qui n'est pas absolue, & qui suppose toujours un indicatif: *quand j'aimerois, afin que j'aimasse*; ce qui ne dit pas *que j'aime*, ni *que j'aie aimé*.

L'optatif, que quelques grammairiens ajoutent aux modes que nous avons nommés, exprime l'action avec la forme de désir & de souhait: *plût à Dieu qu'il viene*. Les Grecs ont des terminaisons particulieres pour l'optatif: les Latins n'en ont point; mais quand ils veulent énoncer le sens de l'optatif, ils empruntent les terminaisons du subjonctif, auxquelles ils ajoutent la particule de désir *utinam*, plût à Dieu que. Dans les langues où l'optatif n'a point de terminaisons qui lui soient propres, il est inutile d'en faire un mode séparé du subjonctif.

L'impératif marque l'action avec la forme de commandement, ou d'exhortation, ou de priere; *prens, viens, va donc*.

L'infinitif énonce l'action dans un sens abstrait, & n'en fait par lui-même aucune application singuliere & adaptée à un sujet; *aimer, donner, venir*: ainsi, il a besoin, comme les prépositions, les adjectifs, *&c.* d'être joint à quelque autre mot, afin qu'il puisse faire un sens singulier & adapté.

À l'égard des temps, il faut observer que toute action est relative à un temps, puisqu'elle se passe dans le temps. Ces raports de l'action au temps sont marqués en quelques langues par des particules ajoutées au verbe. Ces particules sont les signes du temps; mais il est plus ordinaire que les temps soient désignés par des terminaisons particulieres, au moins dans les temps simples: tel est l'usage en grec, en latin, en françois, *&c.*

Il y a trois temps principaux; 1°. le présent, comme *amo*, j'aime; 2°. le passé ou prétérit, comme *amavi*, j'ai aimé; 3°. l'avenir ou futur, comme *amabo*, j'aimerai.

Ces trois temps sont des temps simples & absolus, auxquels on ajoute les temps relatifs & combinés, comme *je lisois quand vous êtes venu*, &c. *Voyez* Temps, *terme de Grammaire*.

Les *nombres*. Ce mot, *en terme de Grammaire*, se dit de la propriété qu'ont les terminaisons des noms & celles des verbes, de marquer si le mot doit être entendu d'une seule persone, ou si l'on doit l'entendre de plusieurs. *Amo*, *amas*, *amat*, j'aime, tu aimes, il aime; chacun de ces trois mots est au singulier: *amamus*, *amatis*, *amant*, nous aimons, vous aimez, ils aiment; ces trois derniers mots sont au pluriel, du moins selon leur premiere destination; car dans l'usage ordinaire on les emploie aussi au singulier: c'est ce qu'un de nos grammairiens appele *le singulier de politesse*. Il y a aussi un singulier d'autorité ou d'emphase, *nous voulons*, *nous ordonons*.

À ces deux nombres, les Grecs en ajoutent encore un troisieme, qu'ils appelent *Duel*: les terminaisons du duel sont destinées à marquer qu'on ne parle que de deux.

Enfin, il faut savoir ce qu'on entend par les *persones grammaticales*; & pour cela il faut observer que tous les objets qui peuvent faire la matiere du discours sont 1°. ou la persone qui parle d'elle-même; *amo*, j'aime.

2°. Ou la persone à qui l'on adresse la parole; *amas*, vous aimez.

3°. Ou enfin quelque autre objet qui n'est ni la persone qui parle, ni celle à qui l'on parle; *rex amat populum*, le roi aime le peuple.

Cette considération des mots selon quelqu'une de ces trois vues de l'esprit, a donné lieu aux grammairiens de faire un usage particulier du mot de *Persone* par raport au discours.

Ils appelent *premiere persone* celle qui parle, parce que c'est d'elle que vient le discours.

La persone à qui le discours s'adresse est appelée la *seconde persone*.

Enfin, la *troisieme persone*, c'est tout ce qui est considéré comme étant l'objet dont la premiere persone parle à la seconde. *Voyez* Persone.

Voyez combien de sortes de vues de l'esprit sont énoncées en même temps par une seule terminaison ajoutée aux lettres radicales du verbe: par exemple, dans *amare*, ces deux lettres *am*, sont les radicales ou immuables: si à ces deux lettres j'ajoute *o*, je forme *amo*. Or en disant *amo*, je fais connoître que je juge de moi, que je m'attribue le sentiment d'aimer; je marque donc en même temps la voix, le mode, le temps, le nombre, la persone.

Je fais ici en passant cette observation, pour faire voir qu'outre la propriété de marquer la voix, le mode, la persone, *&c.* & outre la valeur particuliere de chaque verbe, qui énonce ou l'essence, ou l'existence, ou quelque action, ou quelque sentiment, *&c.* le verbe marque encore l'action de l'esprit qui applique cette valeur à un sujet, soit dans les propositions, soit dans les simples énonciations, & c'est ce qui distingue le verbe des autres mots, qui ne sont que de simples dénominations. Mais revenons au mot *Conjugaison*.

On peut aussi regarder ce mot comme un terme métaphorique tiré de l'action d'ateler les animaux sous le joug, au même char & à la même charue; ce qui emporte toujours l'idée d'assemblage, de liaison, & de jonction. Les anciens grammairiens se sont servi indifféremment du mot de *Conjugaison*, & de celui de *Déclinaison*, soit en parlant d'un verbe, soit en parlant d'un nom: mais aujourd'hui on emploie *Declinatio* & *Declinare*, quand il s'agit des noms; & on se sert de *Conjugatio* & de *Conjugare*, quand il est question des verbes.

Les grammairiens de chaque langue ont observé qu'il y avoit des verbes qui énonçoient les modes, les temps, les nombres, & les persones, par certaines terminaisons, & que d'autres verbes de la même langue avoient des terminaisons toutes différentes, pour marquer les mêmes modes, les mêmes temps, les mêmes nombres, & les mêmes persones: alors les grammairiens ont fait autant de classes différentes de ces verbes, qu'il y a de variétés entre leurs terminaisons, qui, mal-gré leurs différences, ont cependant une égale destination par raport au temps, au nombre, & à la persone. Par exemple, *amo*, *amavi*, *amatum*, *amare*; j'aime, j'ai aimé, aimé, aimer; *moneo*, *monui*, *monitum*, *monere*, avertir; *lego*, *legi*, *lectum*, *legere*, lire; *audio*, *audivi*, *auditum*, *audire*, entendre. Ces quatre sortes de terminaisons différentes entr'elles, énoncent également des vues de l'esprit de même espece: *amavi*, j'ai aimé; *monui*, j'ai averti; *legi*, j'ai lu; *audivi*, j'ai entendu: vous voyez que ces différentes terminaisons marquent également la premiere persone au singulier & au temps passé de l'indicatif; il n'y a de différence que dans l'action que l'on attribue à chacune de ces premieres persones, & cette action est marquée par les lettres radicales du verbe, *am*, *mon*, *leg*, *aud*.

Parmi les verbes latins, les uns ont leurs terminaisons semblables à celles d'*amo*, les autres à celles de *moneo*, d'autres à celles de *lego*, & d'autres à celles d'*audio*. Ce sont ces classes différentes que les grammairiens ont appelées *Conjugaisons*. Ils ont donné un paradigme, *παράδειγμα*, *exemplar*, c'est-à-dire, un modele à chacune de ces différentes classes: ainsi, *Amare* est le paradigme de *vocare*, de *nunciare*, & de tous les autres verbes terminés en *are*; c'est la premiere *Conjugaison*.

Monere doit être le paradigme de la seconde *Conjugaison*, selon les rudimens de la Méthode de P. R. à cause de son supin *monitum*; parce qu'en effet, il y a dans cette *Conjugaison* un plus grand nombre de verbes qui ont leur supin terminé en *itum*, qu'il n'y en a qui le terminent, comme *doctum*.

Legere est le paradigme de la troisieme *Conjugaison*; & enfin *Audire* l'est de la quatrieme.

A ces quatre *Conjugaisons* des verbes latins, quelques grammairiens pratiques en ajoutent une cinquieme qu'ils appelent *mixte*, parce qu'elle est composée de la troisieme & de la quatrieme, c'est celle des verbes en *ere*, *io*; ils lui donnent *Accipere*, *accipio* pour paradigme: il y a en effet dans ces verbes des terminaisons qui suivent *legere*, & d'autres *audire*. On dit *audior*, *audiris*, au lieu qu'on dit *accipior*, *acciperis*, comme *legeris*, & l'on dit, *accipiuntur*, comme *audiuntur*, &c.

Ceux des verbes latins qui suivent quelqu'un de ces paradigmes sont dits être réguliers, & ceux qui ont des terminaisons particulieres, sont appelés *anomaux*, c'est-à-dire, *irréguliers* (*R.* *α* privatif, & *νόμος*, *regle*.) comme *fero*, *fers*, *fert*; *volo*, *vis*, *vult*, &c. on en fait des listes particulieres dans les rudimens; d'autres sont seulement *défectifs*, c'est-à-dire qu'ils manquent ou de prétérit, ou de supin, ou de quelque mode, ou de quelque temps, ou de quelque persone, comme *oportet*, *pœnitet*, *pluit*, &c.

Un très-grand nombre de verbes s'écartent de leur paradigme, ou à leur prétérit, ou à leur supin; mais ils conservent toujours l'analogie latine; par exemple *sonare* fait au prétérit *sonui*, plutôt que *sonavi*; *dare* fait *dedi*, & non pas *davi*, &c. On se contente d'observer ces différences, sans pour cela regarder ces verbes comme des verbes anomaux. Au reste ces irrégularités apparentes viennent de ce que les grammairiens n'ont pas raporté ces prétérits à leur véritable origine; car *sonui* vient de *sonere*, de la troisieme *Conjugaison*, & non de *sonare*: *dedi* est une syncope de *dedidi*, prétérit de *dedere*. *Tuli*, *latum*, ne vienent point de *fero*. *Tuli* qu'on prononçoit *touli*, vient de *tollo*; *sustuli* vient de *sustulo*; & *latum* vient de *τλάω* par syncope de *ταλάω* *suffero*, *sustineo*.

L'auteur de *Novitius* dit que *latum* vient du prétendu verbe inusité, *lare*, *lo*, mais il n'en raporte aucune autorité. *Voyez* Vossius, *de Art. gramm.* tom. II, pag. 150.

C'est ainsi que *fui* ne vient pas du verbe *sum*: nous avons de pareilles pratiques en françois: *je vais*, *j'ai été*, *j'irai*, ne vienent point d'*aller*. Le premier vient de *vadere*, le second de l'italien *stato*, & le troisieme du latin *ire*.

S'il eût été possible que les langues eussent été le résultat d'une assemblée générale de la nation, & qu'après bien des discussions & des raisonemens, les philosophes y eussent été écoutés & eussent eu voix délibérative; il est vrai-semblable qu'il y auroit eu plus d'uniformité dans les langues: il n'y auroit eu, par exemple, qu'une seule *Conjugaison* & un seul paradigme, pour tous les verbes d'une langue. Mais comme les langues n'ont été formées que par une sorte de Métaphysique d'instinct & de sentiment, s'il est permis de parler ainsi; il n'est pas étonnant qu'on n'y trouve pas une analogie bien exacte, & qu'il y ait des irrégularités: par exemple, nous désignons la même vue de l'esprit par plus d'une maniere, soit que la nature des lettres radicales qui forment le mot amene cette différence, ou par la seule raison du caprice & d'un Usage aveugle; ainsi, nous marquons la premiere persone au singulier, quand nous disons *j'aime*; nous désignons aussi cette premiere persone en disant *je finis*, ou bien *je reçois*, ou *je prens*, &c. Ce sont ces différentes sortes de terminaisons auxquelles les verbes sont assujétis dans une langue, qui sont les différentes *Conjugaisons*, comme nous l'avons déja observé. Il y a des langues où les différentes vues de l'esprit sont marquées par des particules, dont les unes précedent & d'autres suivent les radicales:

qu'importe comment, pourvu que les vues de l'eſprit ſoient diſtinguées avec nétété, & que l'on apprene par uſage à connoître les ſignes de ces diſtinctions.

Parmi les auteurs qui ont composé des Grammaires pour la langue hébraïque, les uns comptent ſept *Conjugaiſons*, d'autres huit: Maſclef n'en veut que cinq, & il ajoute qu'à parler exactement ces cinq devroient être réduites à trois. *Quinque illæ, accurate loquendo, ad tres eſſent reducendæ. Gramm. hebraic. ch. jv, n. 4, p. 79, édit. 2.*

Nous nous contenterons d'obſerver ici que les verbes hébreux ont voix active & voix paſſive. Ils ont deux nombres, le ſingulier & le pluriel; ils ont trois perſones, & en *conjuguant* on commence par la troiſieme perſone, parce que les deux autres ſont formées de celle-là par l'addition de quelques lettres.

En hébreu, les verbes ont trois genres comme les noms, le genre maſculin, le féminin, & le genre commun; en ſorte que l'on connoît par la terminaiſon du verbe, ſi l'on parle d'un nom maſculin, ou d'un nom féminin: mais dans tous les temps la premiere perſone eſt toujours du genre commun. Au reſte les hébreux n'ont point de genre neutre; mais lorſque la même terminaiſon ſert également pour le maſculin ou pour le féminin, on dit que le mot eſt du genre commun: c'eſt ainſi que l'on dit en latin, *hic adoleſcens*, ce jeune homme, & *hæc adoleſcens*, cette jeune fille; *civis bonus*, bon citoyen, & *civis bona* bonne citoyene; & c'eſt ainſi que nous diſons, *ſage, utile, fidele*, tant au maſculin qu'au féminin: on pouroit dire auſſi que dans les autres langues, telles que le grec, le latin, le françois, *&c.* toutes les terminaiſons des verbes dans les temps énoncés par un ſeul mot ſont du genre commun; ce qui ne ſignifieroit autre choſe ſinon qu'on ſe ſert également de chacune de ces terminaiſons, ſoit qu'on parle d'un nom maſculin ou d'un nom féminin.

Les Grecs ont trois eſpeces de verbes par raport à la *Conjugaiſon*; chaque verbe eſt raporté à ſon eſpece ſuivant la terminaiſon du *theme*. On appele *theme*, en terme de Grammaire greque, la premiere perſone du préſent de l'indicatif. Ce mot vient de τίθημι, *pono*, parce que c'eſt de cette premiere perſone que l'on forme les autres temps; ainſi, l'on poſe d'abord, pour ainſi dire, ce préſent, afin de parvenir aux formations régulieres des antres temps.

La premiere eſpece de *Conjugaiſon* eſt celle des verbes que l'on appele *barytons*, de βαρὺς, *grave*, & de τόνος, *ton, accent*, parce que ces verbes étoient prononcés avec l'accent grave ſur la derniere ſyllabe; & quoiqu'aujourd'hui cet accent ne ſe marque point, on les appele pourtant toujours *barytons*: τείνω, *tendo*, τύπτω, *verbero*, ſont des verbes *barytons*.

2. La ſeconde ſorte de *Conjugaiſon* eſt celle des verbes *circonflexes*: ce ſont des verbes barytons qui ſoufrent contraction en quelques-unes de leurs terminaiſons, & alors ils ſont marqués d'un accent circonflexe; par exemple, ἀγαπάω, *amo*, eſt le baryton, & ἀγαπῶ le *circonflexe*.

Les barytons & les circonflexes ſont également terminés en ω à la premiere perſone du préſent de l'indicatif.

3. La troiſieme eſpece de verbes grecs, eſt celle des verbes en μι, parce qu'en effet ils ſont terminés en μι; εἰμί, *ſum*.

Il y a ſix *Conjugaiſons* des verbes barytons; elles ne ſont diſtinguées entr'elles que par les lettres qui précedent la terminaiſon.

On diſtingue trois *Conjugaiſons* de verbes circonflexes: la premiere eſt des barytons en έω; la ſeconde, de ceux en άω; & la troiſieme, de ceux en όω: ces trois ſortes de verbes devienent circonflexes par la contraction en ῶ.

On diſtingue quatre *Conjugaiſons* des verbes en μι; & ces quatre jointes à celles des verbes barytons & à celles des circonflexes, cela fait treize *Conjugaiſons* dans les verbes grecs.

Tel eſt le ſyſtême commun des grammairiens; mais la Méthode de P. R. réduit ces treize *Conjugaiſons* à deux. L'une des verbes en ω qu'elle diviſe en deux eſpeces: 1. celle des verbes qui ſe *conjuguent* ſans contraction, & ce ſont les barytons; 2. celle de ceux qui ſont *conjugués* avec contraction, & alors ils ſont appelés circonflexes. L'autre *Conjugaiſon* des verbes grecs eſt celle des verbes en μι.

Il y a quatre obſervations à faire pour bien *conjuguer* les verbes grecs: 1. Il faut obſerver la terminaiſon. Cette terminaiſon eſt marquée, ou par une ſimple lettre, ou par plus d'une lettre.

2. La figurative, c'eſt-à-dire, la lettre qui précede la terminaiſon: on l'appele auſſi *caractériſtique* ou *lettre de marque*. On doit faire une attention particuliere à cette lettre, 1. au préſent, 2. au prétérit parfait, & 3. au futur de l'indicatif actif; parce que c'eſt de ces trois temps que les autres ſont formés. La ſubdiviſion des *Conjugaiſons*, & la diſtinction des temps des verbes, ſe tire de cette *figurative* ou *caractériſtique*.

3. La voyele, ou la diphthongue qui précedes la terminaiſon.

4. Enfin, il faut obſerver l'augment. Les lettres que l'on ajoute avant la premiere ſyllabe du theme du verbe, ou le changement qui ſe fait au commencement du verbe, lorſqu'on change une breve en une longue, eſt ce qu'on appele *Augment*; ainſi, il y a deux ſortes d'augment. 1. L'augment ſyllabique ſe fait en certains temps des verbes qui commencent par une conſone: par exemple, τύπτω, *verbero*, eſt le theme ſans augment; mais dans ἔτυπτον, *verberabam*, ὲ eſt l'augment ſyllabique, qui ajoute une ſyllabe de plus à τύπτω.

2. L'augmenr temporel ſe fait dans les verbes qui commencent par une voyele breve, que l'on

change en une longue : par exemple, *ἐρύω*, *traho*, *ἤρυον*, *trahebam*.

Ainsi, non seulement les verbes grecs ont des terminaisons différentes, comme les verbes latins; mais de plus ils ont l'augment, qui se fait en certains temps & au commencement du mot.

Voilà une premiere différence entre les verbes grecs & les verbes latins. *Voyez* Augment.

2. Les Grecs ont un mode de plus ; c'est l'optatif, qui en grec a des terminaisons particulieres, différentes de celles du subjonctif : ce qui n'est pas en latin.

3. Les verbes grecs ont le duel, au lieu qu'en latin ce nombre est confondu avec le pluriel. Les Grecs ont un plus grand nombre de temps ; ils ont deux aoristes, deux futurs, & un paulo post futur dans le sens passif, à quoi les Latins suppléent par des adverbes.

4. Enfin, les Grecs n'ont ni supins ni gérondifs proprement dits; mais ils en sont bien dédomagés par les différentes terminaisons de l'infinitif, & par les différens participes. Il y a un infinitif pour le temps présent, un autre pour un futur premier, un autre pour le futur second, un pour le premier aoriste, un pour le second, un pour le prétérit parfait ; enfin; il y en a un pour le paulo post futur ; & de plus il y a autant de participes particuliers pour chacun de ces temps-là.

Dans la langue allemande, tous les verbes sont terminés en *en* à l'infinitif, si vous en exceptez *seyn*, être, dont l'*e* se confond avec l'*y*. Cette uniformité de terminaison des verbes à l'infinitif, a fait dire aux grammairiens, qu'il n'y avoit qu'une seule *Conjugaison* en allemand ; ainsi, il suffit de bien savoir le paradigme ou modele sur lequel on *conjugue* à la voix active tous les verbes réguliers, & ce paradigme, c'est *lieben*, aimer; car telle est la destination des verbes qui expriment ce sentiment, de servir de paradigme en presque toutes les langues : on doit ensuite avoir des listes de tous les irréguliers.

J'ai dit que *lieben* étoit le modele des verbes à la voix active; car les Allemands n'ont point de verbes passifs en un seul mot: tel est aussi notre usage, & celui de nos voisins : on se sert d'un verbe auxiliaire auquel on joint le supin qui est indéclinable, ou le participe qui se décline.

Les Allemands ont trois verbes auxiliaires, *haben*, avoir ; *seyn*, être ; *werden*, devenir. Ce dernier sert à former le futur de tous les verbes actifs, il sert aussi à former tous les temps des verbes passifs, conjointement avec le participe du verbe: sur quoi il faut observer qu'en allemand, ce participe ne change jamais, ni pour la différence des genres, ni pour celle des nombres ; il garde toujours la même terminaison.

A l'égard de l'anglois, la maniere de *conjuguer* les verbes de cette langue n'est point analogue à celle des autres langues: je ne sais si elle est aussi facile qu'on le dit pour un étranger qui ne se contente pas d'une simple routine, & qui veut avoir une connoissance raisonée de cette maniere de *conjuguer*. Wallis, qui étoit Anglois, dit que comme les verbes anglois ne varient point leur terminaison, la *Conjugaison* qui fait, dit-il, une si grande difficulté dans les autres langues, est dans la siene une afaire très-aisée, qu'on en vient fort aisément à bout, avec le secours de quelques mots ou verbes auxiliaires. *Verborum flexio seu* Conjugatio, *quæ in reliquis linguis maximam sortitur difficultatem, apud Anglos levissimo negotio peragitur; verborum aliquot auxiliarium adjumento fere totum opus perficitur*. Wallis *gramm. ling. ang. cap. viij de verbo*. C'est à ceux qui étudient cette langue à décider cette question par eux-mêmes.

Chaque verbe anglois semble faire une classe à part: la particule prépositive *to*, est comme une espece d'article destiné à marquer l'infinitif ; de sorte qu'un nom substantif devient verbe, s'il est précédé de cette particule: par exemple, *murder*, veut dire *meurtre*, *homicide* ; mais *to murder*, signifie *tuer* ; *lift*, éfort ; *to lift*, enlever : *love*, amour, amitié, affection ; *to love*, aimer. *&c.* Ces noms substantifs qui devienent ainsi verbes, sont la cause de la grande différence qui se trouve dans la terminaison des infinitifs : on peut observer presqu'autant de terminaisons différentes à l'infinitif, qu'il y a de lettres à l'alphabet, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, &c. *to flea*, écorcher ; *to rob*, voler, dérober ; *to find*, trouver ; *to love*, aimer ; *to quaff*, boire à longs traits ; *to jog*, secouer, pousser ; *to catch*, prendre, saisir ; *to thank*, remercier ; *to call*, appeler ; *to lam*, batre, fraper ; *to run*, courir ; *to help*, aider ; *to wear*, porter ; *to toss*, agiter ; *to rest*, se reposer ; *to know*, savoir ; *to box*, batre à coups de poing ; *to marry*, marier, se marier.

Ces infinitifs ne se *conjuguent* pas par des changemens de terminaison, comme les verbes des autres langues : la terminaison de ces infinitifs ne change que très-rarement. Ils ont deux participes ; un participe présent toujours terminé en *ing*, *having*, ayant, *being*, étant ; & un participe passé terminé ordinairement en *ed* ou *d*, *loved*, aimé : mais ces participes n'ont guere d'analogie avec les nôtres ; ils sont indéclinables, & sont plutôt des noms verbaux qui se prenent tantôt substantivement & tantôt adjectivement : ils énoncent l'action dans un sens abstrait ; par exemple *your marrying* signifie *votre marier*, l'action de vous mariee plutôt que *votre mariant*. *Coming* est le participe de *to come*, ariver, & signifie *l'action d'ariver*, *de venir*, ce que notre participe *arivant* ne rend point. Les Anglois disent *his coming*, son arivée, sa venue, son action d'ariver ; & l'idée qu'ils ont alors dans l'esprit, n'a pas la même force que celle de la pensée que nous avons quand nous disons *venant*, *arivant*. C'est de la différence du tour de l'imagination, ou de la différente maniere dont l'esprit est affecté, que

l'on doit tirer la différence des idiotismes & du génie des langues.

C'est avec l'infinitif & avec les deux noms verbaux ou participes dont nous venons de parler, que l'on *conjugue* les verbes anglois, par le secours de certains mots & de quelques verbes auxiliaires. Ces verbes sont proprement les seuls verbes. Ces auxiliaires sont *to have*, avoir; *to be*, être; *to do*, faire, & quelques autres. Les persones se marquent par les pronoms persones *i*, je; *thou*, tu; *he*, il; *she*, elle: & au pluriel *we*, nous; *ye*, vous; *they*, ils ou elles, sans que cette différence des pronoms apporte quelque changement dans la terminaison du nom verbal que l'on regarde communément comme verbe.

Les Grammaires que l'on a faites jusqu'ici pour apprendre l'anglois, du moins celles dont j'ai eu connoissance, ne m'ont pas paru propres pour nous donner une idée juste de la maniere de *conjuguer* des Anglois. On rend l'anglois par un équivalent françois, qui ne donne pas l'idée juste du tour littéral anglois; ce qui est pourtant le point que cherchent ceux qui veulent apprendre une langue étrangere: par exemple, *i do dine*, on traduit je dîne, *thou dost dine*, tu dînes; *he does dine*, il dîne: *i*, marque la premiere persone; *do*, veut dire *faire*; & *dine*, dîner: il faudroit donc traduire, *je* on *moi fais dîner*, *tu fais dîner*, *il* ou *lui fait dîner*. Et de même *there is*, on traduit au singulier, *il y a*; *there*, est un adverbe qui veut dire *là*, & *is* est la troisieme persone du singulier du présent du verbe irrégulier *to be*, être, & *are* sert pour les trois persones du pluriel; ainsi, il falloit traduire *there is*, là est, & *there are*, là sont, & observer que nous disons en françois, *il y a*.

Le sens passif s'exprime en anglois, comme en allemand & en françois, par le verbe substantif, avec le participe du verbe dont il s'agit, *i am loved*, je suis aimé.

Pour se familiariser avec la langue angloise, on doit lire souvent les listes des verbes irréguliers qui se trouvent dans les Grammaires, & regarder chaque mot d'un verbe comme un mot particulier, qui a une signification propre: par exemple, *i am*, je suis; *thou art*, tu es; *he is*, il est; *we are*, nous sommes; *ye are*, vous êtes; *they are*, ils sont, &c. Je regarde chacun de ces mots-là avec la signification particuliere, & non comme venant d'un même verbe. *Am*, signifie *suis* comme *sun* signifie *soleil*, ainsi des autres.

Les Espagnols ont trois *Conjugaisons*, qu'ils distinguent par la terminaison de l'infinitif. Les verbes dont l'infinitif est terminé en *ar*, font la premiere *Conjugaison*: ceux de la seconde se terminent en *er*: enfin, ceux de la troisieme, en *ir*.

Ils ont quatre auxiliaires, *haver*, *tener*, *ser*, & *estar*. Les deux premiers servent à *conjuguer* les verbes actifs, les neutres, & les réciproques: *ser* & *estar* sont destinés pour la *Conjugaison* des verbes passifs.

La maniere de *conjuguer* des Espagnols, est plus analogue que la nôtre à la maniere des Latins. Leurs verbes ne sont précédés des pronoms persosonels, que dans le cas où ces pronoms seroient exprimés en latin par la raison de l'énergie ou de l'opposition. Cette suppression des pronoms vient de ce que les terminaisons espagnoles font assez connoître les persones.

I. CONJUGAISON.	II. CONJUGAISON.	III. CONJUGAISON.
Amar, ... aimer.	*Comer*, ... manger.	*Subir*, ... monter.
INDICATIF PRÉSENT.	INDICATIF PRÉSENT.	INDICATIF PRÉSENT.
Singulier.	*Singulier.*	*Singulier.*
Amo, ... j'aime.	*Como*, ... je mange.	*Subo*, ... je monte.
Amas, ... tu aimes.	*Comes*, ... tu manges.	*Subes*, ... tu montes.
Ama, ... il aime.	*Come*, ... il mange.	*Sube*, ... il monte.
Pluriel.	*Pluriel.*	*Pluriel.*
Amamos, . nous aimons.	*Comemos*, nous mangeons.	*Subimos*, . nous montons.
Amais, . . . vous aimez.	*Comeis*, . . vous mangez.	*Subis*, . . . vous montez.
Aman, ... ils aiment.	*Comen*, . . . ils mangent.	*Suben*, ... ils montent.

Ce n'est pas ici le lieu de suivre toute la *Conjugaison*, ce détail ne convient qu'aux Grammaires particulieres; je n'ai voulu que donner ici une idée du génie de chacune des langues dont je parle par raport à la *Conjugaison*.

Les Italiens, dont tous les mots, si l'on en excepte quelques prépositions ou monosyllabes, finissent par une voyele, n'ont que trois *Conjugaisons*, comme les Espagnols. La premiere est en *are*, la seconde en *ere* long ou en *ere* bref, & la troisieme en *ire*.

On doit avoir des listes particulieres de toutes les terminaisons de chaque *Conjugaison* réguliere, rangées par modes, temps, nombres, & persones;

en sorte qu'en mettant les lettres radicales devant les terminaisons, on *conjugue* facilement tout verbe régulier. On a ensuite des listes pour les irréguliers, sur quoi l'on peut consulter la Méthode italiene de Vénéroni, *in*-4°. 1688.

A l'égard du françois, il faut d'abord observer que tous nos verbes sont terminés à l'infinitif ou en *er*, ou en *ir*, ou en *oir*, ou en *re*; ainsi, ce seul mot technique *er-ir-oir-re*, énonce par chacune de ces syllabes chacune de nos quatre *Conjugaisons* générales.

Ces quatre *Conjugaisons* générales sont ensuite subdivisées en d'autres à cause des voyeles, ou des diphthongues, ou des consones qui précedent la terminaison générale: par exemple, *er* est une terminaison générale; mais si *er* est précédé du son mouillé foible, comme dans *envo-yer*, *ennu-yer*, ce son apporte quelques différences dans la *Conjugaison*, il en est de même dans *re*, ces deux lettres sont quelquefois précédées de consones, comme dans *vaincre*, *rendre*, *battre*, &c.

Je crois que, plutôt que de fatiguer l'esprit & la mémoire de regles, il vaut mieux donner un paradigme de chacune de ces quatre *Conjugaisons* générales, & mettre ensuite au dessous une liste alphabétique des verbes que l'Usage a exceptés de la regle.

Je crois aussi que l'on peut s'épargner la peine de se fatiguer après les observations que les grammairiens ont faites sur les formations des temps; la seule inspection du paradigme donne lieu à chacun de faire ses remarques sur ce point.

D'ailleurs les grammairiens ne s'acordent point sur ces formations. Les uns commencent par l'infinitif; il y en a qui tirent les formations de la premiere persone du présent de l'indicatif; d'autres de la seconde, *&c.* l'essentiel est de bien connoître la signification, l'usage, & le service d'un mot. Amusez-vous ensuite tant qu'il vous plaira à observer les raports de filiation ou de paternité que ce mot peut avoir avec d'autres. Nous croyons pouvoir nous dispenser ici de ce détail, que l'on trouvera dans les Grammaires françoises. (*M.* DU MARSAIS.)

CONNEXION, CONNEXITÉ, *Synonymes*.

Termes qui énoncent également la liaison de plusieurs objets. Le premier désigne la liaison intellectuele des objets de notre méditation; le second, la liaison que les qualités existantes dans les objets, indépendament de nos réflexions, constituent entre ces objets. Ainsi, il y aura *Connexion* entre des abstraits; & *Connexité* entre des concrets: les qualités & les raports qui font la *Connexité*, feront les fondemens de la *Connexion*; sans quoi notre entendement mettroit dans les choses ce qui n'y est pas: vice opposé à la bonne dialectique. (*M.* DIDEROT.)

(N.) CONNOTATIF, IVE, adj. Qui sert à marquer avec, en même temps. L'usage de ce mot pouroit être très-utile dans le langage grammatical, pour y distinguer nétement des especes les unes des autres.

1°. Je distingue les articles en deux especes générales: l'article indicatif, *le*, *la*, *les*, parce qu'il indique seulement que le nom appellatif doit s'entendre des individus; & les articles *connotatifs*, parce qu'outre l'indication générale des individus, ils marquent en même temps quelque point de vue particulier, qui détermine avec plus ou moins de précision la quotité des individus. (*Voyez* ARTICLE.)

2°. On distingue le verbe en substantif & adjectif; je crois ces dénominations fautives à cet égard, parce que relativement au nom, elles sont prises dans un sens très-différent: les grammairiens disent qu'on ajoute le nom adjectif au nom substantif, & que c'est de là que vient la dénomination d'*Adjectif*; mais on n'ajoute pas de même au verbe substantif celui qu'on appele adjectif, puisqu'il renferme déja ce verbe substantif. Voilà pourquoi j'aimerois mieux qu'on distinguât le verbe en substantif & *connotatif*; parce que celui-ci, outre le sens du verbe substantif *être*, marque en même temps un attribut déterminé compris dans sa signification. *Voyez* VERBE. (*M.* BEAUZÉE.)

CONSEIL, AVIS, AVERTISSEMENT, *Synonymes*.

Ces termes désignent en général l'action d'instruire quelqu'un d'une chose qu'il lui importe de faire ou de savoir actuélement, eu égard aux circonstances. On donne le *Conseil* d'agir, on donne *Avis* qu'on a agi, on *Avertit* qu'on agira. L'ami donne des *Conseils* à son ami; & le supérieur, des *Avis* à son inférieur: la punition d'une faute est un *Avertissement* de n'y plus retomber. On prend *Conseil* de soi-même, on reçoit une lettre d'*Avis*, on obéit à un *Avertissement* de payer. On vous *conseille* de tendre un piége à quelqu'un; on vous donne *Avis* que d'autres vous en ont tendu; on vous *avertit* de vous tenir sur vos gardes. Le roi tient *Conseil* avec ses ministres, il les fait *avertir* de s'y trouver, chacun y dit son *Avis*. On dit un homme de bon *Conseil*, un *Conseil* de pere, un *Avis* de parens, un *Avis* au Public, l'*Avertissement* d'un ouvrage. L'*Avis* & l'*Avertissement* importent quelquefois à celui qui les donne, le *Conseil* importe toujours à celui qui le reçoit. *Voyez* AVERTISSEMENT, AVIS, CONSEIL, *Syn.* (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) CONSEILLER D'HONEUR, CONSEILLER, HONORAIRE, *Synonymes*.

Le *Conseiller d'honeur* est un Conseiller en titre, à la place duquel est atachée cette qualification: le *Conseiller honoraire* est un Conseiller qui, après avoir rempli quelque temps cette charge a obtenu des lettres de vétérance, & qui conserve les principaux honeurs sans être tenu d'en remplir les fonctions.

Un *Conseiller d'honeur* est en exercice; un *Conseiller honoraire* n'y est plus.

On distingue aussi, à peu près par les mêmes différentes,

différences, un *Chanoine d'honeur* & un *Chanoine honoraire*; d'autres places peuvent de même admetre cette distinction. (*M. Beauzée*).

CONSENTEMENT, PERMISSION, AGRÉMENT, *Synonymes*.

Termes relatifs à la conduite que nous avons à tenir dans la plupart des actions de la vie, où nous ne sommes pas entiérement libres, & ou l'événement dépend en partie de nous, en partie de la volonté des autres. (*M. Diderot*).

Le *Consentement* se demande aux persones intéressées dans l'afaire. La *Permission* se done par les supérieurs qui ont droit de régler la conduite ou de disposer des occupations. Il faut avoir l'*Agrément* de ceux qui ont quelque autorité ou quelque inspection sur la chose dont il s'agit.

Nul contrat sans le *Consentement* des parties. Les moines ne peuvent sortir de leur couvent sans *Permission*. On n'acquiert point de charge à la Cour sans l'*Agrément* du roi.

On se fait quelquefois prier de donner son *Consentement* à une chose qu'on désire beaucoup. Tel supérieur refuse des *Permissions*, qui prend pour lui des licences plus observables. L'*Agrément* du prince devient dificile à obtenir vis-à-vis d'un concurrent protégé. (*L'Abbé Girard*).

(N.) CONSENTIR, ACQUIESCER, ADHÉRER, TOMBER D'ACORD, *Synonymes*.

Nous *consentons* à ce que les autres veulent, en l'agréant & en le permettant. Nous *acquiesçons* à ce qu'on nous propose, en l'acceptant & en nous y conformant. Nous *adhérons* à ce qui est fait & conclu par d'autres, en l'autorisant & en nous y joignant. Nous *tombons d'acord* de ce qu'on nous dit, en l'avouant & en l'approuvant.

On s'oppose aux choses auxquelles on ne veut pas *consentir*. On rebute celles auxquelles on ne veut pas *acquiescer*. On ne prend point de part à celles auxquelles on ne veut pas *adhérer*. On conteste celles dont on ne veut pas *tomber d'acord*.

Il me semble que le mot de *Consentir* suppose un peu de supériorité; que celui d'*Acquiescer* emporte un peu de soumission; qu'il entre dans l'idée d'*Adhérer* un peu de complaisance; & que *Tomber d'acord* marque un peu d'aversion pour la dispute.

Les parens *consentent* à l'établissement de leurs enfans. Les parties *acquiescent* au jugement d'un arbitre. Les amans *adhèrent* aux caprices de leurs maitresses. Les bonnes gens *tombent d'acord* de tout. *Voyez* Approbation, Agrément, Consentement, Ratification, Adhésion, *Synon*. (*L'Abbé Girard*).

CONSIDÉRABLE, GRAND, *Synonymes*.

Ces deux mots désignent en général l'attention que mérite une chose par sa quantité ou sa qualité.

La Collection des arrêts seroit un ouvrage *considérable*. L'Esprit des loix est un *grand* ouvrage. Un courtisan acrédité est un homme *considérable*. Corneille étoit un *grand* homme. On dit, de *grands* talens, & un rang *considérable*. (*M. d'Alembert*).

CONSIDÉRATION, RÉPUTATION, *Syn*.

Il ne faut point confondre la *Considération* avec la *Réputation*: celle-ci est en général le fruit des talens ou du savoir faire; celle-là est atachée à la place, au crédit, aux richesses, ou en général au besoin que l'on a de ceux à qui on l'acorde.

L'absence, ou l'éloignement, loin d'afoiblir la *Réputation*, lui est souvent utile; la *Considération* au contraire est toute extérieure, & semble atachée à la présence.

Un ministre incapable de sa place a plus de *Considération* & plus de *Réputation*, qu'un homme de lettres ou qu'un artiste célebre. Un homme de lettres riche & sot a plus de *Considération* & moins de *Réputation*, qu'un homme de mérite pauvre.

Corneille avoit de la *Réputation*, comme auteur de *Cinna*; & Chapelain, de la *Considération*, comme distributeur des grâces de Colbert.

Newton avoit de la *Réputation*, comme inventeur dans les sciences; & de la *Considération*, comme directeur de la monoie. (*M. d'Alembert*).

Voici, selon madame Lambert, la différence d'idées que donnent ces deux mots.

La *Considération* vient de l'effet que nos qualités personeles font sur les autres: si ce sont des qualités grandes & élevées, elles excitent l'admiration; si ce sont des qualités aimables & liantes, elles font naître le sentiment de l'amitié.

On jouit mieux de la *Considération* que de la *Réputation*; l'une est plus près de nous, & l'autre s'en éloigne; quoique plus grande, celle-ci se fait moins sentir, & se convertit rarement en une possession réelle.

Nous obtenons la *Considération* de ceux qui nous approchent, & la *Réputation* de ceux qui ne nous connoissent pas. Le mérite nous assure l'estime des honêtes gens; & notre étoile, celle du Public.

La *Considération* est le revenu du mérite de toute la vie: & la *Réputation* est souvent donnée à une action faite au hazard; elle est plus dépendante de la fortune. Savoir profiter de l'occasion qu'elle nous présente, une action brillante, une victoire, tout cela est à la merci de la Renomée: elle se charge des actions éclatantes; mais en les étendant & les célébrant, elle les éloigne de nous.

La *Considération* qui tient aux qualités personeles, est moins étendue; mais comme elle porte sur ce qui nous entoure, la jouissance en est plus sensible & plus répétée: elle tient plus aux mœurs qu'à la *Réputation*, qui quelquefois n'est due qu'à des vices d'usage bien placés & bien préparés, on d'autres fois même à des crimes heureux & illustres.

La *Considération* rend moins, parce qu'elle tient à des qualités moins brillantes; mais aussi la *Ré-*

putation s'use, & a besoin d'être renouvelée. *Voyez* Réputation, Célébrité, Renomé, Considération, *Syn.* (*Le chev. de Jaucourt*).

(N.) CONSIDÉRATIONS, OBSERVATIONS, RÉFLEXIONS, PENSÉES, *Synonymes*.

Tous ces termes désignent également les actions de l'esprit relativement aux objets qu'il envisage. (*M. Beauzée.*)

Le terme de *Considérations* est d'une signification plus étendue; il exprime cette action de l'esprit qui envisage un objet sous les différentes faces dont il est composé. Celui d'*Observations* sert à exprimer les remarques que l'on fait dans la société ou sur les ouvrages. Le terme de *Réflexions* désigne plus particuliérement ce qui regarde les mœurs & la conduite de la vie. Celui de *Pensées* est une expression plus vague, qui marque indistinctement les jugemens de l'esprit.

Les *Considérations* de M. de Montesquieu sur les causes de la grandeur & de la décadence des Romains, annoncent un génie profond & pénétrant. Les *Observations* de l'Académie françoise sur le *Cid*, font voir beaucoup de sagacité. Les *Réflexions* de Tacite & de quelques autres historiens politiques, sont souvent plus ingénieuses que solides. Les *Pensées* de la Rochefoucault sont plus agréables que celles de Pascal: & quoiqu'à une premiere lecture elles paroissent superficieles, on en trouve d'aussi profondes, lorsqu'on les a bien méditées.

Il y a, dans les *Considérations* sur les ouvrages d'esprit, des *Observations* fréquentes & quelques *Réflexions*; l'auteur souhaite que les *Pensées* qu'on y trouve soient aussi justes qu'elles le lui ont paru. (*Avertiss.* des *Considérations sur les ouvrages d'esprit*).

Les *Considérations* supposent de la profondeur, de la pénétration, de l'étendue dans l'esprit, & de la tenue dans ses opérations. Les *Observations* exigent de la sagacité pour démêler ce qui est le moins sensible, & du goût pour choisir ce qui est digne d'attention & pour rejeter ce qui n'en mérite point. Les *Réflexions*, pour être solides, doivent porter sur des principes sûrs; elles demandent de la finesse, mais sur-tout de la justesse dans les applications. Les *Pensées*, étant destinées à devenir la matiere des *Considérations*, à faire valoir les *Observations*, à nourir les *Réflexions*, supposent dans l'esprit les qualités nécessaires au succès des unes & des autres, selon l'occurrence.

Les *Considérations* de M. Duclos sur les mœurs de ce siecle, obtiendront les suffrages de la postérité, comme elles ont mérité ceux de notre âge; par l'importance des *Observations* qui leur servent de base; par le goût de probité qui en caractérise les *Réflexions*, & qui en fait presqu'autant de principes précieux dans la Morale; & par une foule de *Pensées* neuves, solides, agréables, & qui supposent dans l'auteur une étendue de lumieres peu commune. *Voyez* Notes, Remarques, Observations, Réflexions, *Syn.* (*M. Beauzée*).

CONSOLATION, s. f. *Rhétor.* est un discours par lequel on se propose de modérer la douleur ou la peine des autres.

Dans la *Consolation* on doit avoir une attention principale aux circonstances & aux raports des persones intéressées. Scaliger examine ceci fort bien dans son Art poétique. „ Le consolateur, dit-il, „ est ou supérieur, ou inférieur, ou égal, par raport à la qualité, l'honeur, la richesse, la sagesse, ou l'âge: car Livie doit consoler Ovide „ d'une maniere fort différente de celle dont „ Ovide console Livie. Ainsi, quant à l'autorité, „ un pere & un fils, Cicéron & Pompée, doivent „ consoler d'une maniere fort différente: de même „ par raport à la richesse, si un client vouloit „ consoler Crassus; par raport à la sagesse, comme „ lorsque Séneque console Polybe & sa mere. „ Quant à l'âge, on n'a pas besoin d'exemples „.

Un supérieur peut interposer son autorité, & même réprimander. Un homme sage peut disputer, alléguer des sentences. Un inférieur doit montrer du respect & de l'affection, & avouer que ce qu'il avance il tient de persones sages & savantes. Pour les égaux, il les faut rapeler à l'amitié réciproque. (*Chambers*).

Malherbe a adressé à son ami Duperrier une très-belle Ode pour le consoler de la mort de sa fille, & qui commence ainsi:

> Ta douleur, Duperrier, sera donc éternele, *&c.*

C'est là qu'on trouve ces stances si nobles, où le poëte, personifiant la Mort, la représente comme un tyran qui n'épargne persone, & des coups duquel on doit d'autant plus se consoler, qu'ils sont inévitables dans toutes les conditions:

> La Mort a des rigueurs à nulle autre pareilles, *&c.*

On pouroit dire à tous ceux qui s'affligent de quelque perte: *Le temps sera presque nécessairement ce que la raison & la religion n'auront pas fait, & vous aurez perdu tout le mérite du sacrifice*. Un sentiment assez singulier, & qui n'est pas hors de la nature, c'est celui d'un amant qui s'affligeoit de ce qu'il se consoleroit un jour de la perte de celle qu'il aimoit. (*Anonyme*).

(N.) CONSOMMER, CONSUMER, *Synon.*.

Plusieurs de nos écrivains ont confondu ces deux termes, quoiqu'ils aient des significations très-différentes. „ Ce qui a donné lieu à cette erreur, „ si je ne me trompe, dit M. de Vaugelas (*Remarq.* 257.) „ est que l'un & l'autre emporte avec soi le sens & la signification d'*Achever*; & ainsi, ils ont cru que ce n'étoit „ qu'une même chose. Il y a pourtant une étrange „ différence entre ces deux sortes d'*Achever*: car „ *Consumer* acheve en détruisant & anéantissant „ le sujet; & *Consommer* acheve en le mettant

„ dans sa derniere perfection & son acomplissement entier (*a*) „.

Un homme *consommé* dans les sciences n'a certainement pas *consumé* tout son temps dans l'inaction ou dans les frivolités.

Quand on commence par *consumer* son patrimoine dans la débauche, on ne doit pas espérer de *consommer* jamais un établissement honorable.

Il est nécessaire pour *consommer* le sacrifice de la Messe, que le prêtre *consume* les especes consacrées. (*M. Beauzée.*)

CONSONANCE, s. f. *terme de Grammaire* ou plutôt de *Rhétorique*. On entend par *Consonance*, la ressemblance des sons des mots dans la même phrase ou période. Les *Consonances* ont de la grâce en latin, pourvu qu'on n'en fasse pas un usage trop fréquent dans le même discours, & qu'elles se trouvent dans une position convenable en l'un & en l'autre des membres relatifs. Par exemple, *Si non præsidio inter pericula, tamen solatio inter adversa*. Apud Quintil. *l.* IV, c. iij. La *Consonance* entre *solatio* & *præsidio*, est également au milieu de l'une & de l'autre incise: elle y est placée comme un hémistiche; autrement, elle ne seroit pas sensible. Voici un exemple de *Consonance* à la fin des incises: *Sine invidia culpa plectatur, & sine culpa invidia ponatur*. Id. ibid. En voici encore un autre exemple tiré du même chapitre de Quintilien: *Nemo potest alteri dare matrimonium, nisi quem penes sit patrimonium*. Cette figure a de la grâce, dit Quintilien, *Accedit & ex illa figura gratia*. Id. ibid. sur-tout quand la *Consonance* se fait sentir en des positions égales, *in quibus initia sententiarum & fines consentiunt*. *Paribus cadant, & eodem desinant modo*. Id. ibid.

Les rhéteurs donnent divers noms à cette figure, selon la différente sorte de *Consonance*, & selon la variété de la position des mots: ils appelent *Paranomasie*, la *Consonance*, qui résulte du jeu des mots par la différence de quelques lettres; par exemple, *Inceptio est amentium haud amantium*. Térenc. Andr. act. I, sc. jv, v. 13. c'est un projet d'insensés, & non de persones qui s'aiment & qui ont le sens commun. *Cum lectum petis, de letho cogita*. En ces occasions la *Consonance* est appelée *Paranomasie* de παρὰ, *près*, *proche*, & de ὄνομα, *nom*, c'est-à-dire, *jeu entre les mots* à cause de l'approximation de sons. Il y a encore *Similiter desinens*, *Similiter cadens*. Il suffit de comprendre ces différentes manieres sous le nom général de *Consonance*. L'usage de cette figure demande du goût & de la finesse. La ressemblance des sons ou des mots trop proches, & dont il y en a plus de deux qui se ressemblent, produit plutôt une cacophonie qu'une *Consonance*.

O fortunatam natam me consule Romam.

Cette figure mise en œuvre à propos a de la grâce en latin, selon Quintilien; mais pourquoi n'a-t-elle pas le même avantage en françois? Je crois que c'est par la même raison que Quintilien dit que les hémistiches des vers latins sont déplacés dans la prose. Quand les Latins lisoient la prose, ils étoient surpris d'y trouver des moitiés de vers entiers, qui y paroissoient comme suite du discours & non comme citation. *Non erat his locus*. *Vitium est apud nos si quis poetica vulgaribus misceat*. Quint. l. VIII, c. iij. c'est confondre les différens genres d'écrire; c'est tomber, dit-il, dans le défaut dont parle Horace au commencement de sa Poetique: *Humano capiti*, &c. *Versum in oratione fieri multo fœdissimum est*. Id. l. IX, c. jv. Comme la rime ou *Consonance* n'entroit point dans la structure des vers latins, cette *Consonance* loin de les blesser flatoit l'oreille, pourvu qu'il n'y eût point d'affectation & que l'usage n'en fût pas trop fréquent.

Mais en françois, comme la rime entre dans le méchanisme de nos vers, nous ne voulons la voir que là; & nous sommes blessés, comme les Latins l'étoient, lorsque deux mots de même son se trouvent l'un auprès de l'autre: par exemple, *les beaux esprits pour prix*, &c. *si Cicéron*, &c. *mais même*, &c. *que quand*, &c. *jusqu'à quand*, &c. Un de nos bons auteurs parlant de la Bibliotheque d'Athènes dit, que *dans la suite Sylla la pilla*, ce qui pouvoit être facilement évité en s'exprimant par la voie passive. Vaugelas & le P. Bouhours (*Doutes*, *pag.* 273) disent que nous devons éviter en prose non seulement les rimes, mais encore les *Consonances*, telles que celle qui se trouve entre *soleil* & *immortel*.

Je conviens que ce sont là des minuties, auxquelles les lecteurs judicieux ne prenent pas garde. Cependant il faut convenir que, si un écrivain évitoit ces négligences, l'ouvrage ne perdroit rien de sa valeur intrinseque.

J'ajouterai que les *Consonances* sont fort autorisées parmi nous dans les proverbes: *qui langue a, à Rome va: à bon chat, bon rat: quand il fait beau, prends ton manteau; quand il pleut, prends-le si tu veux: il flate en présence, il trahis en absence: belles paroles & mauvais jeu, trompent les jeunes & les vieux: qui terre a guerre a; amour & seigneurie ne veulent point de compagnie*. (*M. du Marsais*).

(*a*) Th. Corneille, dans sa note sur cette remarque, dit que *Consommation* est d'usage dans les différentes significations de *Consommer* & de *Consumer*; & la même chose est répétée dans l'*Encycl.* IV, 109. Cela n'est vrai, comme l'observe le *Dictionaire* de l'Académie (1762), que pour désigner le grand usage qui se fait de certaines choses, de certaines denrées; comme de bois, de blés, de vins, de sels, de fourages: hors de là le verbe *Consumer* produit *Consomption*, pour signifier *Destruction*. Ainsi, l'on dit, La *Consommation* du sacrifice, pour l'entier acomplissement; & La *Consomption* de l'hostie, pour la déglutination (*M. Beauzée.*)

CONSONE, f. f. *Grammaire*. On divise les lettres en voyeles & en *Consones*. Les voyeles sont ainsi appelées du mot *voix*, parce qu'elles se font entendre par elles-mêmes : elles forment toutes seules un son, une voix. Les *Consones*, au contraire, ne sont entendues qu'avec l'air qui fait la voix ou voyele ; & c'est de là que vient le nom de *Consone*, *Consonans*, c'est-à-dire, *qui sone avec une autre*.

Il n'y a aucun être particulier qui soit voyele, ni aucun qui soit *Consone* ; mais on a observé des différences dans les modifications que l'on donne à l'air qui sort des poumons, lorsqu'on en fait usage pour former les sons destinés à être les signes des pensées. Ce sont ces différentes considérations ou précisions de notre esprit, à l'occasion des modifications de la voix ; ce sont, dis-je, ces précisions qui nous ont donné lieu de former les mots de *Voyeles*, de *Consones*, d'*Articulation*, & autres : ce qui distingue les différens points de vue de notre esprit sur le méchanisme de la parole, & nous donne lieu d'en discourir avec plus de justesse. *Voyez* ABSTRACTION.

Mais avant que d'entrer dans le détail des *Consones*, & avant que d'examiner ce qui les distingue des voyeles, qu'il me soit permis de m'amuser un moment avec les réflexions suivantes.

La nature nous fait agir sans se mettre en peine de nous instruire ; je veux dire que nous venons au monde sans savoir comment : nous prenons la nouriture qu'on nous présente sans la connoître, & sans avoir aucune lumiere sur ce qu'elle doit opérer en nous, ni même sans nous en mettre en peine ; nous marchons, nous agissons, nous nous transportons d'un lieu à un autre, nous voyons, nous regardons, nous entendons, nous parlons, sans avoir aucune connoissance des causes physiques ni des parties internes de nous-mêmes que nous mettons en œuvre pour ces différentes opérations : de plus, les organes des sens sont les portes & l'occasion de toutes ces connoissances, au point que nous n'en avons aucune qui ne suppose quelque impression sensible antérieure, qui nous ait donné lieu de l'acquérir par la réflexion ; cependant combien peu de persones ont quelques lumieres sur le méchanisme des organes des sens ! C'est bien de quoi on se met en peine ! *Id populus curat scilicet ?* Tér. *Andr. act. II, sc.* 2.

Après tout a-t-on besoin de ces connoissances pour sa propre conservation, & pour se procurer une sorte de bien-être qui suffit ?

Je conviens que non : mais d'un autre côté, si l'on veut agir avec lumiere & connoître les fondemens des sciences & des arts qui embélissent la société, & qui lui procurent des avantages si réels & si considérables ; on doit acquérir les connoissances physiques qui sont la base de ces sciences & de ces arts, & qui donnent lieu de les perfectioner.

C'étoit en conséquence de pareilles observations, que vers la fin du dernier siecle un médecin nommé *Amman*, qui résidoit en Hollande, apprenoit aux muets à parler, à lire, & à écrire. *Voyez l'Art de parler* du P. Lamy, *pag.* 193. Et parmi nous M. Pereyre, par des recherches & par des pratiques encore plus exactes que celles d'Amman, opere ici (à Paris) les mêmes prodiges que ce médecin opéroit en Hollande.

Mon dessein n'est pas d'entrer ici, comme ces deux philosophes, dans l'examen & dans le détail de la formation de chaque lettre particuliere, de peur de m'exposer aux railleries de Madame Jourdain & à celles de Nicole. *Voyez le Bourgeois gentilhomme* de Moliere. Mais comme la méchanique de la voix est un sujet intéressant ; que c'est principalement par la parole que nous vivons en société ; que d'ailleurs un dictionaire est fait pour toutes sortes de persones, & qu'il y en a un assez grand nombre qui seront bien aisés de trouver ici sur ce point des connoissances qu'ils n'ont point acquises dans leur jeunesse ; j'ai cru devoir les dédomager de cette négligence, en leur donnant une idée générale de la méchanique de la voix : ce qui d'ailleurs fera entendre plus aisément la différence qu'il y a entre la *Consone* & la voyele.

D'abord il faut observer que l'air qui sort des poumons est la matiere de la voix, c'est-à-dire, du chant & de la parole. Lorsque la poitrine s'éleve par l'action de certains muscles, l'air extérieur entre dans les vésicules des poumons, comme il entre dans une pompe dont on éleve le piston.

Ce mouvement par lequel les poumons reçoivent l'air, est ce qu'on appele *Inspiration*.

Quand la poitrine s'affaisse, l'air sort des poumons ; c'est ce qu'on nomme *Respiration*.

Le mot de *Respiration* comprend l'un & l'autre de ces mouvemens ; ils en sont les deux especes.

Le peuple croit que le gosier sert de passage à l'air & aux alimens ; mais l'Anatomie nous apprend qu'au fond de la bouche commencent deux tuyaux ou conduits différens, entourés d'une tunique commune.

L'un est appelé *Ésophage*, οἰσοφάγος, c'est-à-dire, *porte-manger*, c'est par où les alimens passent de la bouche dans l'estomac ; c'est le gosier.

L'autre conduit, le seul dont la connoissance apartiene à notre sujet, est situé à la partie antérieure du cou ; c'est le canal par où l'air extérieur entre dans les poumons & en sort : on l'appele *Trachée-artere ; trachée*, c'est-à-dire, *rude*, à cause de ses cartilages ; τραχεῖα, féminin de τραχύς, *asper ; artere*, d'un mot grec qui signifie *Réceptacle*, parce qu'en effet ce conduit reçoit & fournir l'air qui fait la voix : ἀρτηρία παρὰ τὸ ἀέρα τηρεῖν, *garder l'air*.

On confond communément l'un & l'autre de ces conduits sous le nom de gosier, *guttur*, quoique ce mot ne doive se dire que de l'ésophage ; les grammairiens même donnent le nom de *gutturales* aux lettres que certains peuples prononcent avec une aspiration forte, & par un mouvement particulier de la trachée-artere.

Les cartilages & les muscles de la partie supérieure de la trachée-artere forment une espece de tête, ou une sorte de couronne oblongue qui donne passage à l'air que nous respirons ; c'est ce que le peuple appele la *Pomme* ou le *Morceau d'Adam*. Les anatomistes la nomment *Larynx*, λάρυγξ, d'où vient γαρύζω, *clamo*, je crie. L'ouverture du larynx est appelée *Glotte*, γλῶττα ; & suivant qu'elle est resserrée ou dilatée par le moyen de certains muscles, elle forme la voix ou plus grêle ou plus pleine.

Il faut observer qu'au dessus de la glotte il y a une espece de soupape, qui, dans le temps du passage des alimens, couvre la glotte ; ce qui les empêche d'entrer dans la trachée-artere : on l'appele *Épiglotte* ; ἐπὶ, *super*, sur, & γλῶττα ou γλωττίς.

M. Ferrein, célebre anatomiste, a observé à chaque levre de la glotte une espece de ruban large d'une ligne, tendu horizontalement ; l'action de l'air qui passe par la fente ou glotte, excite dans ces rubans des vibrations qui les font soner comme les cordes d'un instrument de musique : M. Ferrein appele ces rubans *cordes vocales*. Les muscles du larynx tendent ou relâchent plus ou moins ces cordes vocales ; ce qui fait la différence des tons dans le chant, dans les plaintes, & dans les cris. *Voyez le Mémoire* de M. Ferrein, *Histoire de l'Académie des Sciences*, *année* 1741, *pag.* 409.

Les poumons, la trachée-artere, le larynx, la glotte, & ses cordes vocales, sont les premiers organes de la voix, auxquels il faut ajouter le palais, c'est-à-dire, la partie supérieure & intérieure de la bouche, les dents, les levres, la langue, & même ces deux ouvertures qui sont au fond du palais, & qui répondent aux narines ; elles donnent passage à l'air quand la bouche est fermée.

Tout air qui sort de la trachée-artere n'excite pas pour cela du son ; il faut, pour produire cet effet, que l'air soit poussé par une impulsion particuliere, & que dans le temps de son passage il soit rendu sonore par les organes de la parole : ce qui lui arive par deux causes différentes.

Premiérement, l'air étant poussé avec plus ou moins de violence par les poumons, il est rendu sonore par la seule situation où se trouvent les organes de la bouche. Tout air poussé qui se trouve resserré dans un passage dont les parties sont disposées d'une certaine maniere, rend un son ; c'est ce qui se passe dans les instrumens à vent, tels que l'orgue, la flûte, &c.

En second lieu, l'air qui sort de la trachée-artere, est rendu sonore dans son passage par l'action ou mouvement de quelqu'un des organes de la parole ; cette action donne à l'air sonore une agitation & un trémoussement momentanée, propre à faire entendre telle ou telle *Consone* : voilà deux causes qu'il faut bien distinguer ; 1°. simple situation d'organes ; 2°. action ou mouvement de quelque organe particulier sur l'air qui sort de la trachée-artere.

Je compare la premiere maniere à ces fentes qui rendent sonore le vent qui y passe ; & je trouve qu'il en est à peu près de la seconde, comme de l'effet que produit l'action d'un corps solide qui en frape un autre. C'est ainsi que la *Consone* n'est entendue que par l'action de quelqu'un des organes de la parole sur quelque autre organe, comme de la langue sur le palais ou sur les dents, d'où résulte une modification particuliere de l'air sonore.

Ainsi, l'air poussé par les poumons, & qui sort par la trachée-artere, reçoit dans son passage différentes modifications & divers trémoussemens, soit par la situation, soit par l'action des autres organes de la parole de celui qui parle ; & ces trémoussemens, parvenus jusqu'à l'organe de l'ouïe de ceux qui écoutent, leur font entendre les différentes modulations de la voix & les divers sons des mots, qui sont les signes de la pensée qu'on veut exciter dans leur esprit.

Les différentes sortes de parties qui forment l'ensemble de l'organe de la voix, donnent lieu de comparer cet organe, selon les différens effets de ces parties, tantôt à un instrument à vent, tel que l'orgue ou la flûte ; tantôt à un instrument à corde ; tantôt enfin à quelque autre corps capable de faire entendre un son, comme une cloche frapée par son batant, ou une enclume sur laquelle on donne des coups de marteau.

Par exemple, s'agit-il d'expliquer la voyele, on aura recours à une comparaison tirée de quelque instrument à vent. Supposons un tuyau d'orgue ouvert, il est certain que tant que ce tuyau demeurera ouvert, & tant que le souflet fournira de vent ou d'air, le tuyau rendra le son qui est l'effet propre de l'état & de la situation où se trouvent les parties par lesquelles l'air passe. Il en est de même de la flûte : tant que celui qui en joue y soufle de l'air, on entend le son propre au trou que les doigts laissent ouvert : le tuyau d'orgue ne la flûte n'agissent point ; ils ne font que se prêter à l'air poussé, & demeurent dans l'état où cet air les trouve.

Voilà précisément la voyele. Chaque voyele exige que les organes de la bouche soient dans la situation requise pour faire prendre à l'air qui sort de la trachée-artere, la modification propre à exciter le son de telle ou telle voyele. La situation qui doit faire entendre l'*a*, n'est pas la même que celle qui doit exciter le son de l'*i* ; ainsi des autres.

Tant que la situation des organes subsiste dans le même état, on entend la même voyele aussi long-temps que la respiration peut fournir d'air. Les poumons sont à cet égard ce que les souflets sont à l'orgue.

Selon ce que nous venons d'observer, il suit que le nombre des voyeles est bien plus grand qu'on ne le dit communément.

Tout son qui ne résulte que d'une situation d'organes, sans exiger aucun batement ni mouvement qui surviene aux parties de la bouche, & qui peut être continué aussi long-temps que l'aspiration peut fournir d'air; un tel son est une voyele. Ainsi *a*, *â*, *é*, *è*, *ê*, *i*, *o*, *ô*, *u* ou, *eu*, & sa foible *e* muet, & les nasales *an*, *en*, &c. tous ces sons-là sont autant de voyeles particulieres, tant celles qui ne sont écrites que par un seul caractere, telles que *a*, *e*, *i*, *o*, *u* que celles qui, faute d'un caractere propre, sont écrites par plusieurs lettres, telles que *ou*, *eu*, *oient*, &c. Ce n'est pas la maniere d'écrire qui fait la voyele, c'est la simplicité du son qui ne dépend que d'une situation d'organes, & qui peut être continué: ainsi *au*, *eau*, *ou*, *eu*, *aient*, &c. quoiqu'écrits par plus d'une lettre, n'en sont pas moins de simples voyeles. Nous avons donc la voyele *u* & la voyele *ou*; les Italiens n'ont que l'*ou*, qu'ils écrivent par le simple *u*. Nous avons de plus la voyele *eu*, *feu*, *lieu*, l'e muet en est la foible, & est aussi une voyele particuliere.

Il n'en est pas de même de la *Consone*; elle ne dépend pas, comme la voyele, d'une situation d'organes qui puisse être permanente; elle est l'effet d'une action passagere, d'un trémoussement, ou d'un mouvement momentanée (écrivez *momentanée* par deux *ee*: telle est l'analogie des mots françois qui vienent des mots latins en *eus*; c'est ainsi que l'on dit les *champs Élisées*, les *monts Pyrenées*, le *Colisée*, & non le *Colisé*, le fleuve *Alphée*, & non le fleuve *Alphé*, fluvius Alpheus. *Voyez* le *diction. de l'Académie*, *celui de Trévoux*, & *celui de Joubert* aux mots *momentanée* & *spontanée*) de quelque organe de la parole, comme de la langue, des levres, &c. en sorte que, si j'ai comparé la voyele au son qui résulte d'un tuyau d'orgue ou du trou d'une flûte, je crois pouvoir comparer la *Consone* à l'effet que produit le batant d'une cloche, ou le marteau sur l'enclume: fournissez de l'air à un tuyau d'un orgue ou au trou d'une flûte, vous entendrez toujours le même son; au lieu qu'il faut répéter les coups du batant de la cloche & ceux du marteau de l'enclume, pour avoir encore le son qu'on a entendu la premiere fois: de même si vous cessez de répéter le mouvement des levres qui a fait entendre le *be* ou le *pe*, si vous ne redoublez point le trémoussement de la langue qui a produit le re, on n'entendra plus ces *Consones*. On n'entend de son que par les trémoussemens que les parties sonores de l'air reçoivent des divers corps qui les agitent: or l'action des levres ou les agitations de la langue, donnent à l'air qui sort de la bouche, la modification propre à faire entendre telle ou telle *Consone*. Or si, après une telle modification, l'émission de l'air qui l'a reçue dure encore, la bouche demeurant nécessairement ouverte pour donner passage à l'air, & les organes se trouvant dans la situation qui a fait entendre la voyele, le son de cette voyele poura être continué aussi long-temps que l'émission de l'air durera; au lieu que le son de la *Consone* n'est plus entendu après l'action de l'organe qui l'a produite.

L'union ou combinaison d'une *Consone* avec une voyele, ne peut se faire que par une même émission de voix; cette union est appelée *Articulation*. Il y a des articulations simples, & d'autres qui sont plus ou moins composées: ce que M. *Hardouin*, secrétaire perpétuel de l'Académie d'Arras, a extrêmement bien dévelopé dans un Mémoire particulier. Cette combinaison se fait d'une maniere successive, & elle ne peut être que momentanée. L'oreille distingue l'effet du batement & celui de la situation, elle entend séparément l'un après l'autre: par exemple, dans la syllabe *ba*, l'oreille entend d'abord le *b*, ensuite l'*a*; & l'on garde ce même ordre quand on écrit les lettres qui font les syllabes, & les syllabes qui font les mots.

Enfin, cette union est de peu de durée, parce qu'il ne seroit pas possible que les organes de la parole fussent en même temps en deux états, qui ont chacun leur effet propre & différent. Ce que nous venons d'observer à l'égard de la *Consone* qui entre dans la composition d'une syllabe, arive aussi par la même raison dans les deux voyeles, qui font une diphthongue, comme *ui*, dans *lui*, *nuit*, *bruit*, &c. L'*u* est entendu le premier, & il n'y a que le son de l'*i* qui puisse être continué, parce que la situation des organes qui forme l'*i*, a succédé subitement à celle qui avoit fait entendre l'*u*.

L'articulation ou combinaison d'une *Consone* avec une voyele, fait une syllabe; cependant une seule voyele fait aussi fort souvent une syllabe. La syllabe est un son ou simple ou composé, prononcé par une seule impulsion de voix: *a-jou-té*, *ré-u-ni*, *eté-é*, *cri-a*, *il y-a*.

Les syllabes qui sont terminées par des *Consones* sont toujours suivies d'un son foible, qui est regardé comme un *e* muet; c'est le nom que l'on donne à l'effet de la derniere ondulation ou du dernier trémoussement de l'air sonore, c'est le dernier ébranlement que le nerf auditif reçoit de cet air: je veux dire que cet e muet foible n'est pas de même nature que l'*e* muet excité à dessein, tel que l'e de la fin des mots *vu-e*, *vi-e*, & tels que sont tous les *e*, de nos rimes féminines. Ainsi, il y a bien de la différence entre le son foible que l'on entend à la fin du mot *Michel* & le dernier du mot *Michele*, entre *bel* & *belle*, entre *coq* & *coque*, entre *Job* & *robe*, *bal* & *balle*, *cap* & *cape*, *Siam* & *âme*, &c.

S'il y a dans un mot plusieurs *Consones* de suite, il faut toujours supposer entre chaque *Consone* cet *e* foible & fort bref; il est comme le son que l'on distingue entre chaque coup de marteau, quand il y en a plusieurs qui se suivent d'aussi près qu'il est possible. Ces réflexions font voir que l'*e* muet foible est dans toutes les langues.

Recueillons de ce que nous avons dit, que la

voyele est le son qui résulte de la situation où les organes de la parole se trouvent dans le temps que l'air de la voix sort de la trachée-artere, & que la *Consone* est l'effet de la modification passagere que cet air reçoit de l'action momentanée de quelque organe particulier de la parole.

C'est relativement à chacun de ces organes, que dans toutes les langues on divise les lettres en certaines classes, où elles sont nommées du nom de l'organe particulier qui paroît contribuer le plus à leur formation. Ainsi les unes sont appelées *labiales*, d'autres *linguales*, ou bien *palatales*, ou *dentales*, ou *nasales*, ou *gutturales*. Quelques-unes peuvent être dans l'une & dans l'autre de ces classes, lorsque divers organes concourent à leur formation.

1°. Labiales, *b*, *p*, *v*, *f*, *m*.

2°. Linguales, *d*, *t*, *n*, *l*, *r*.

3°. Palatales, *g*, *j*, *c*, *fort* ou *k*, ou *q*; le mouillé fort *ille*, & le mouillé foible *ye*.

4°. Dentales ou sifflantes, *s*, ou *c*, doux, tel que *se*, *si*; *z*, *ch*: c'est à cause de ce sifflement que les anciens ont appelé ces *Consones*, *semivocales*, demi-voyeles; au lieu qu'ils appeloient les autres *muetes*.

5°. Nasales, *m*, *n*, *gn*.

6°. Gutturales; c'est le nom qu'on donne à celles qui sont prononcées avec une aspiration forte, & par un mouvement du fond de la trachée-artere. Ces aspirations fortes sont fréquentes en Orient & au Midi: il y a des lettres gutturales parmi les peuples du Nord. Ces lettres paroissent rudes à ceux qui n'y sont pas acoutumés. Nous n'avons de son guttural que le *hé*, qu'on appele communément *ache aspirée*: cette aspiration est l'effet d'un mouvement particulier des parties internes de la trachée-artere; nous ne l'articulons qu'avec les voyeles, *le héros*, *la hauteur*.

Les Grecs prononçoient certaines *Consones* avec cette aspiration. Les Espagnols aspirent aussi leur *j*, leur *g*, leur *x*.

Il y a des grammairiens qui mettent le *h* au rang des *Consones*; d'autres au contraire soutienent que ce signe ne marquant aucun son particulier, analogue aux sons des autres *Consones*, il ne doit être considéré que comme un signe d'aspiration.

Ils ajoutent que les Grecs ne l'ont point regardé autrement; qu'ils ne l'ont point mis dans leur alphabet en tant que signe d'aspiration, & que dans l'écriture ordinaire ils ne le marquent que comme les accents au dessus les lettres; & que, si dans la suite il a passé dans l'alphabet latin & de là dans ceux des langues modernes, cela n'est arivé que par l'indolence des copistes, qui ont suivi le mouvement des doigts & écrit de suite ce signe avec les autres lettres du mot, plutôt que d'interrompre ce mouvement pour marquer l'aspiration au dessus de la lettre.

Pour moi, je crois que, puisque les uns & les autres de ces grammairiens convienent de la valeur de ce signe, ils doivent se permettre réciproquement de l'appeler ou *Consone* ou *signe d'aspiration*, selon le point de vue qui les affecte le plus.

Les lettres d'une même classe se changent facilement l'une pour l'autre; par exemple, le *b* se change facilement ou en *p*, ou en *f*; parce que ces lettres étant produites par les mêmes organes, il suffit d'apuier un peu plus ou un peu moins pour faire entendre ou l'une ou l'autre.

Le nombre des lettres n'est pas le même partout. Les Hébreux & les Grecs n'avoient point le *mouillé*, ni le son du *gn*. Les Hébreux avoient le son du *che*, ש *schin*: mais les Grecs ni les Latins ne l'avoient point. La diversité des climats cause des différences dans la prononciation des langues.

Il y a des peuples qui mettent en action certains organes, & même certaines parties des organes, dont les autres ne font point d'usage. Il y a aussi une forme ou maniere particuliere de faire agir les organes. De plus, en chaque nation, en chaque province, & même en chaque ville on s'énonce avec une sorte de modulation particuliere; c'est ce qu'on appele *accent national* ou *accent provincial*. On en contracte l'habitude par l'éducation; & quand les esprits animaux ont pris une certaine route, il est bien difficile, mal-gré l'empire de l'âme, de leur en faire prendre une nouvele. De là vient aussi qu'il y a des peuples qui ne sauroient prononcer certaines lettres; les Chinois ne connoissent ni le *b*, ni le *d*, ni le *r*; en revanche ils ont des *Consones* particulieres que nous n'avons point. Tous leurs mots sont monosyllabes, & commencent par une *Consone* & jamais par une voyele. *Voyez la Grammaire chinoise* de M. Fourmont.

Les Allemands ne peuvent pas distinguer le *z*, d'avec le *s*; ils prononcent *zele* comme *sel*: ils ont de la peine à prononcer les *l* mouillés; ils disent *file* au lieu de *fille*. Ces *l* mouillés sont aussi fort difficiles à prononcer pour les persones nées à Paris: elles le changent en un mouillé foible, & disent *Versayes* au lieu de *Versailles*, &c. Les Flamands ont bien de la peine à prononcer la *Consone j*. Il y a des peuples en Amérique qui ne peuvent point prononcer les lettres labiales *b*, *p*, *f*, *m*. La lettre *th* des Anglois est très-difficile à prononcer pour ceux qui ne sont point nés Anglois. Ces réflexions sont fort utiles pour rendre raison des changemens arivés à certains mots qui ont passé d'une langue dans une autre. *Voyez la Dissertation* de M. Falconet, *sur les principes de l'étymologie*; *Histoire de l'Académie des Belles Lettres*.

A l'égard du nombre de nos *Consones*, si l'on ne compte que les sons & qu'on ne s'arrête point aux caracteres de notre alphabet, ni à l'usage souvent déraisonable que l'on fait de ces caracteres, on trouvera que nous avons d'abord dix-huit *Consones*, qui ont un son bien marqué, & auxqueles la qualification de *Consone* n'est point contestée.

Nous devrions donner un caractere propre, déterminé, unique, & invariable à chacun de ces ſons; ce que les Grecs ont ſait exactement, conformément aux lumieres natureles. Eſt-il en effet raiſonable que le même ſigne ait des deſtinations différentes dans le même genre, & que le même objet ſoit indiqué tantôt par un ſigne, tantôt par un autre?

Avant que d'entrer dans le compte de nos *Conſones* je crois devoir faire une courte obſervation ſur la maniere de les nommer.

Il y a cent ans que la Grammaire générale de P. R. propoſa une maniere d'apprendre à lire facilement toutes ſortes de langues. *I part. chap. vj.* Cette maniere conſiſte à nommer les *Conſones* par le ſon propre qu'elles ont dans les ſyllabes où elles ſe trouvent, en ajoutant ſeulement à ce ſon propre celui de l'*e* muet, qui eſt l'effet de l'impulſion de l'air néceſſaire pour ſaire entendre la *Conſone*; par exemple, ſi je veux nommer la lettre *B* que j'ai obſervée dans les mots *Babylone*, *Bibus*, &c. je l'appélerai *be*, comme on le prononce dans la derniere ſyllabe de *tombe* ou dans la premiere de *beſoin*.

Ainſi du *d*, que je nommerai *de*, comme on l'entend dans *ronde* ou dans *demande*.

Je ne dirai plus *eſſe*, je dirai *ſe*, comme dans *ſera*, *étoſe*; je ne dirai plus *elle*, je dirai *le*; enfin, je ne dirai ni *emme* ni *enne*, je dirai *me*, comme dans *aime*, & *ne* comme dans *ſone* ou dans *bonne*; ainſi des autres.

Cette pratique facilite extrêmement la liaiſon des *Conſones* avec les voyeles pour en faire des ſyllabes; *ſe*, *a*, *ſa*; *ſe*, *re*, *i*, *ſri*; en ſorte qu'*épeler* c'eſt *lire*. Cette méthode a été renouvelée de nos jours par MM. de Launay pere & fils, & par d'autres maîtres habiles: les mouvemens que M. Dumas s'eſt donnés pendant ſa vie pour établir ſon bureau typographique, ont auſſi beaucoup contribué à faire connoître cette dénomination; en ſorte qu'elle eſt aujourd'hui pratiquée, même dans les petites écoles.

Voyons maintenant le nombre de nos *Conſones*; je les joindrai, autant qu'il ſera poſſible, à chacune de nos huit voyeles principales.

Figure de la Lettre.	*Nom. de la Lettre*	*Exemple de chaque* Conſone *avec chaque Voyele.*
B, b,	be.	*a* *é* *i* / *Babylone*, *béat*, *biere*, / *o* *u* *ou* / *Bonet*, *bulle*, *boule*, / *eu* *e* *muet.* / *Beure*, *bedeau*,
C, c, dur, K, Q, q,	que.	*Cádre* ou *quadre*, *karat* ou *carat*, *kalendes* ou *calendes*, *le Quénoi*, *qui*, *kiriele*, *coco*, *cure*, *le cou*, *queue*, *querir*, *querele*.

Comme je ne cherche que les ſons propres de chaque lettre de notre langue, déſignés par un ſeul caractere incommunicable à tout autre ſon, je ne donne ici au *c* que le ſon fort qu'il a dans les ſyllabes *ca*, *co*, *cu*. Le ſon doux *ce*, *ci*, apartient au *ſ*; & le ſon *ze*, *zi*, apartient à la lettre *z*.

D, d,	de.	*David*, *un dé*, *Diane*, *dodu*, *duché*, *douleur*, *deux*, *demander*.
F, f,	fe.	*Faveur*, *féminin*, *fini*, *forêt*, *funeſte*, *le four*, *le feu*, *femele*.
G, g dur.	gue.	*Galon*, *guérir*, *guide*, *à gogo*, *gutturel*, *goulu*, *gueux*, *guédé*.

Je ne donne ici à ce caractere que le ſon qu'il a devant *a*, *o*, *u*; le ſon foible, *ge*, *gi* apartient au *j*.

J, j,	je.	*Jamais*; *jéſuite*, *j'irai*, *joli*, *jupe*, *joue*, *jeu*, *jeter*, *jeton*.

Le ſon du *j* devant *i* a été donné dans notre orthographe vulgaire aug doux *gibier*, *gîte*, *giboulée*, &c. & ſouvent mal-gré l'étymologie, comme dans *ci-git*, *hic jacet*. Les partiſans de l'ortographe vulgaire ne reſpectent l'étymologie, que lorſqu'elle eſt favorable à leur préjugé.

L, l,	le.	*La*, *légion*, *livre*, *loge*, *la lune*, *Louis*, *leurer*, *leçon*.
M, m,	me.	*Machine*, *médiſant*, *midi*, *morale*, *muſe*, *moulin*, *meûnier*, *mener*.
N, n,	ne.	*Nager*, *Néron*, *Nicole*, *novice*, *nuage*, *nourice*, *neutre*.
P, p,	pe.	*Pape*, *péril*, *pigeon*, *pommade*, *punition*, *poupée*, *peuple*, *pelé*, *pelote*.
R, r,	re.	*Ragoût*, *régie*, *rivage*, *Rome*, *rude*, *rouge*, *Reutlingen*, ville de Suabe, *revenir*.
S, ſ,	ſe.	*Sage*, *ſéjour*, *Sion*, *Solon*, *ſucre*, *ſouvenir*, *ſeul*, *ſemeine*.
T, t,	te.	*Table*, *ténebres*, *tiare*, *tonerre*, *tuteur*, *Toulouſe*, l'ordre *teutonique* en Allemagne, *tenir*.
V, v,	ve.	*Valeur*, *vélin*, *ville*, *volonté*, *vulgaire*, *vouloir*, *je veux*, *venir*.
Z, z,	ze.	*Zacharie*, *zéphyr*, *zizanie*, *zône*, *Zurich*, ville en Suiſſe.

Je ne mets pas ici la lettre *x*, parce qu'elle n'a pas de ſon qui lui ſoit propre. C'eſt une lettre double que les copiſtes ont miſe en uſage pour abréger. Elle ſait quelquefois le ſervice des deux lettres fortes *c ſ*, & quelquefois celui des deux foibles *g z*.

x pour

x pour *c f.*		*x* pour *g z.*	
Exemples.	Prononcez.	*Exemples.*	Prononcez
Axe,	*ac-fe.*	Examen,	*eg-zamen.*
Axiôme,	*ac-fiôme.*	Exemple,	*eg-zemple.*
Alexandre,	*Alec-fandre.*	Exaucer,	*eg-zaucer.*
Fluxion,	*fluc-fion.*	Exarque,	*eg-zarque.*
Sexe,	*fec-fe.*	Exercice,	*eg-zercice.*
Taxe,	*tac-fe.*	Exil,	*eg-zil.*
Vexé,	*vec-fé.*	Exiger,	*eg-ziger.*
Xavier,	*Cfa-vier.*	Exode,	*eg-zode.*
Xénophon,	*Cfé-nophon.*	Exhorter,	*eg-zhorter.*

A la fin des mots, l'*x* a en quelques noms propres le fon de *c f*: *Ajax*, *Pollux*, *Styx*; on prononce *Ajacs*, *Pollucs*, *Stycs*. Il en eft de même de l'adjectif *préfix*, on prononce *préfics*.

Mais dans les autres mots que les maîtres à écrire; pour donner plus de jeu à la plume, ont terminé par un *x*, ce *x* tient feulement la place du *s*, comme dans *je veux*, les *ieux*, la *voix*, *fix*, *dix*, *chevaux*, &c.

L'*x* eft employé pour deux *f* dans *foixante*, *Bruxelles*, *Auxone*, *Auxerre*; on dit *Aufferre*, *foiffante*, *Bruffelle*, *Auffone*, à la maniere des Italiens qui n'ont point de *x* dans leur alphabet, & qui emploie les deux *ff* à la place de cette lettre: *Aleffandro*, *Aleffio*.

On écrit auffi, par abus, l'*x* au lieu du *z*, en ces mots, *fixieme*, *deuxieme*, quoiqu'on prononce *fizieme*, *deuzieme*.

Le *x* tient lieu du *c* dans *excellent*, prononcez *ecellent*.

Voilà déja quinze fons *Confones* défignés par quinze caracteres propres; je rejete ici les caracteres auxquels un ufage aveugle a donné le fon de quelqu'un des quinze que nous venons de compter; tels font le *b* & le *q*, puifque le *c* dur marque exactement le fon de ces lettres. Je ne donne point ici au *c* le fon du *f*, ni au *f* le fon du *z*. C'eft ainfi qu'en grec, le cappa eft toujours cappa, le figma toujours figma; de forte que, fi en grec la prononciation d'un mot vient à changer, ou par contraction, ou par la forme de la conjugation, ou par la raifon de quelque dialecte, l'ortographe de ce mot fe conforme au nouveau fon qu'on lui donne. On n'a égard en grec qu'à la maniere de prononcer les mots, & non à la fource d'où ils vienent, quand elle n'influe en rien fur la prononciation, qui eft le feul but de l'orthographe. Elle ne doit que peindre la parole, qui eft fon original; elle ne doit point en doubler les traits, ni lui en donner qu'il n'a pas, ni s'obftiner à le peindre à préfent tel qu'il étoit il y a plufieurs années.

Au refte les réflexions que je fais ici n'ont d'autre but que de tâcher de découvrir les fons de notre langue. Je ne cherche que le fait. D'ailleurs je refpecte l'ufage dans le temps même que j'en reconois les écarts & la déraifon, & je m'y conforme mal-gré la réflexion fage du célebre prote de Poitiers & de M. Reftaut, qui nous difent *qu'il eft toujours louable en fait d'orthographe de quiter une mauvaife habitude pour en contracter une meilleure*, c'eft-à-dire, plus conforme aux lumieres natureles & au but de l'art. *Traité de l'orthographe en forme de dictionaire*, *édit. de* 1739, *page* 421, & *IV édition corrigée par* M. Reftaut, 1752, *page* 635.

Que fi quelqu'un trouve qu'il y a de la contrariété dans cette conduite, je lui réponds que tel eft le procédé du genre humain. Agiffons-nous toujours conformément à nos lumieres & à nos principes?

Aux quinze fons que nous venons de remarquer, on doit en ajouter encore quatre autres qui devroient avoir un caractere particulier. Les Grecs n'auroient pas manqué de leur en donner un, comme ils firent à l'*e* long, à l'*o* long, & aux lettres afpirées. Les quatre fons dont je veux parler ici, font le *ch* qu'on nomme *che*, le *gn* qu'on nomme *gne*, le *ll* ou *lle* qui eft un fon mouillé fort, & le *y* qu'on nomme *yé* qui eft un fon mouillé foible.

Figure.	*Nom.*	*Exemples.*
Ch, ch,	che,	*Chapeau*, *chérir*, *chicane*, *chofe*, *chute*, *chou*, *chemin*, *cheval*.
Gn,	gne. Il ne s'agit pas de ces deux lettres, quand elles gardent leur fon propre, comme dans *gnomon*, *magnus*; il s'agit du fon mouillé qu'on leur donne dans	*Pays de Coca-gne*. *Allema-gne*. *Ma-gnanime*. *Champa-gne*. *Re-gne*. *Li-gne*. *Infi-gne*. *Ma-gnifique*. *Avi-gnon*. *Oi-gnon*.
	Les Efpagnols marquent ce *fon* par une *n* furmontée d'une petite ligne, qu'ils appelent *Tilde*, c'eft-à-dire, titre.	*Montaña*, montagne. *España*, Efpagne.
Il,	lle mouillé fort.	

Nous devrions avoir auffi un caractere particulier deftiné uniquement à marquer le fon de *l* mouillé. Comme ce caractere nous manque, notre orthograhe n'eft pas uniforme dans la maniere de défigner ce fon; tantôt nous l'indiquons par un feul *l*, tantôt par deux *l*, quelquefois par *lh*. On doit feulement obferver que *l* mouillé eft prefque toujours précédé d'un *i*; mais cet *i* n'eft pas pour cela la marque caractériftique du *l* mouillé, comme on le voit dans *civil*, *Nil*, *exil*, *fil*, *file*, *vil*, *vile*, où le *l* n'eft point mouillé, non plus que dans *Achille*, *pupille*, *tranquille*, qu'on feroit mieux de n'écrire qu'avec un feul *l*.

Il faut obferver qu'en plufieurs mots, l'*i* fe

fait entendre dans la syllabe avant le son mouillé, comme dans *péril;* on entend l'*i*, ensuite le son mouillé *pé-ri-l*.

Il y a au contraire plusieurs mots où l'*i* est muet, c'est-à-dire qu'il n'y est pas entendu séparément du son mouillé; il est confondu avec ce son, ou plutôt il n'y est point quoiqu'on l'écrive, ou il y est bien foible.

EXEMPLES *où l'*i *est entendu.*

Péri-l.	*Babi-lle.*
Avri-l.	*Véti-lle.*
Babi-l.	*Fréti-lle.*
Du mi-l.	*Chevi-lle.*
Un genti-l-homme.	*Fami-lle.*
Brési-l.	*Cédi-lle*
Fi-lle.	*Sévi-lle.*

EXEMPLES *où l'*i *est muet & confondu avec le son mouillé.*

De l'a-il, de l'ail,	*Ni sou ni ma-ille.*
Qu'il s'en a-ille.	*Sans pare-ille.*
Bou-ill-on, bouillir.	*Il ra-ille.*
Boute-ille.	*Le duc de Sulli.*
Berca-il.	*Le seu-il de la porte.*
Éma-il.	*Le some-il, il some-ille.*
Éventa-il.	
Qu'il fou-ille.	*Sou-iller.*
Qu'il fa-ille.	*Trava-il, trava-iller.*
Le village de Julli.	*Qu'il veu-ille.*
Merve-ille.	*La vei-lle.*
Mou-ille, mou-iller.	*Rien qui va-ille.*

Le son mouillé du *l* est aussi marqué dans quelques noms propres par *lh. Milhaud* ville de Rouergue, M. *Silhon*, M. *de Pardalhac*.

On a observé que nous n'avons point de mots qui commencent par le son mouillé.

Du *yé* ou *mouillé foible*. Le peuple de Paris change le mouillé fort en mouillé foible; il prononce *fi-ye*, au lieu de *fil-le*, *Versa-yes* pour *Versailles*. Cette prononciation a donné lieu à quelques grammairiens modernes d'observer ce mouillé foible. En effet il y a bien de la différence dans la prononciation de *ien* dans *mien*, *tien*, &c. & de celle de *mo-yen*, *pa-yen*, *a-yeux*, *a-yant*, *Ba-yone*, *Ma-yence*, *Bla-ye* ville de Guienne, *fa-yance*, *emplo-yons* à l'indicatif, afin que nous *emplo-i-yons*, que vous *a-i-yez*, que vous *so-i-yez* au subjonctif, la ville de *No-yon*, le duc de *Ma-yenne*, le chevalier *Ba-yard*, la *Ca-yenne*, *ca-yer*, *fo-yer*, *bo-yaux*.

Ces grammairiens disent que ce son mouillé est une *Consone*. C'est ce que j'ai entendu soutenir il y a long-temps par un habile grammairien, M. Faiguet qui nous a donné le mot CITATION. M. Dumas, qui a inventé le bureau typographique, dit „ que dans les mots *pa-yer*, *emplo-yer*, &c. *yé* est une espece d'*i* mouillé *Consone* ou *demi-Consone* „. *Bibliotheque des enfans*, *III vol. page* 209, *Paris* 1733.

M. de Launay dit que „ cette lettre *y* est amphibie, qu'elle est voyele quand elle a la prononciation de *i*, mais qu'elle est *Consone* quand on l'emploie avec les voyeles, comme dans les syllabes *ya*, *yé*, &c. & qu'alors il la met au rang des *Consones* „. *Méthode de* M. de Launay, *pag.* 39 & 40, *Paris*, 1741.

Pour moi, je ne dispute point sur le nom. L'essentiel est de bien distinguer & de bien prononcer cette lettre. Je regarde ce son *yé* dans les exemples ci-dessus, comme un son mixte, qui me paroît tenir de la voyele & de la *Consone* & faire une classe à part.

Ainsi, en ajoutant le *che* & les deux sons mouillés *gn* & *ll*, aux quinze premieres *Consones*, cela fait dix-huit *Consones*, sans compter le *h* aspiré, ni le mouillé foible ou son mixte *ye*.

Je vais finir par une division remarquable entre les *Consones*. Depuis M. l'abbé de Dangeau, nos grammairiens les divisent en foibles & en fortes, c'est-à-dire que le même organe, poussé par un mouvement doux, produit une *Consone* foible, & que, s'il a un mouvement plus fort & plus apuié, il fait entendre une *Consone* forte. Ainsi, *B* est la foible de *P*, & *P* est la forte de *B*. Je vais les opposer ici les unes aux autres.

CONSONES FOIBLES.	CONSONES FORTES.
B	P
Bacha.	*Pacha*, terme d'honeur qu'on donne aux grands officiers chez les Turcs.
Baigner.	*Peigner*.
Bain.	*Pain*.
Bal.	*Pal*, terme de blason.
Balle.	*Pâle*.
Ban.	*Pan*, dieu du Paganisme.
Baquet.	*Paquet*.
Bar, *duchée en Lorraine*.	*Par*.
Bâté.	*Pâté*.
Bâtard.	*Patard*, petite monoie.
Beau.	*Peau*.
Bécher.	*Pécher*.
Bercer.	*Percer*.
Billard.	*Pillard*.
Blanche.	*Planche*.
Bois.	*Pois*.
D	T
Dactyle, *terme de Poësie*.	*Tactile*, qui peut être touché ou qui concerne le sens du toucher; les qualités *tactiles*.
Danser.	*Tanser*, réprimander.
Dard.	*Tard*.
Dater.	*Tâter*.
Déiste.	*Théiste*.
Dette.	*Tete*, *il tete*; *Tête*, caput.

Doge.	*Toge.*
Doigt.	*Toit.*
Donner, il donne.	*Toner, il tone.*
G gue.	C dur, K, *ou* Q, que.
Gabaret, *ville de Gascogne.*	*Cabaret.*
Gache.	*Cache.*
Gage.	*Cage.*
Gale.	*Cale*, terme de Marine.
Gand.	*Can*, qu'on écrit communement *Caen. Quand*, quando.
Glace.	*Classe.*
Grâce.	*Crasse.*
Grand.	*Cran.*
Greve.	*Creve.*
Gris.	*Cri, cris.*
Grôsse.	*Crosse.*
Grote.	*Crote.*
J, je.	Ch, che.
Japon.	*Chapon.*
Jaretiere.	*Charetiere.*
Jate.	*Chate.*
V, ve,	F, fe.
Vain.	*Faim.*
Valoir.	*Falloir, il falloit.*
Vanner.	*Faner.*
Vendre, vendu.	*Fendre, fendu.*
Z, ze.	S, fe.
Zele.	*Selle.*
Zône.	*La Saône*, riviere. *Il fonne, de fonner.*
Ye mouillé foible.	L, ll mouillé fort.
Qu'il pai-ye.	*Pa-ille.*
Pa-yen.	*Mai-lle.*
Moi-yen.	*Va-ille.*
La ville de Bla-ye en Guienne.	*Versa-iller.* *Fille.*
Les îles Luca-yes en Amétique.	*Fam-ille.*
La ville de Noyon en Picardie. *&c.*	&c.

Par ce détail des *Consones* foibles & des fortes, il paroît qu'il n'y a que les deux lettres nasales *m*, *n*, & les deux liquides *l*, *r*, dont le son ne change point d'un plus foible en un plus fort, ni d'un plus fort en un plus foible; & ce qu'il y a de remarquable à l'égard de ces quatre lettres, selon l'observation que M. Hardouin a faite dans le Mémoire dont j'ai parlé, c'est qu'elles peuvent se lier avec chaque espece de *Consone*, soit avec les foibles soit avec les fortes, sans apporter aucune altération à ces lettres. Par exemple, *imbibé*, voilà le *m*, devant une foible; *impitoyable*, le voilà devant une forte. Je ne prétends pas dire que ces quatre *Consones* soient immuables; elles se changent souvent, sur-tout entr'elles: je dis seulement qu'elles peuvent précéder ou suivre indifféremment ou une lettre foible ou une forte. C'est peut-être par cette raison que les anciens ont donné le nom de *liquides* à ces quatre consones, *m*, *n*, *l*, *r*.

Au lieu qu'à l'égard des autres, si une foible vient à être suivie d'une forte, les organes prenant la disposition requise pour articuler cette lettre forte, font prendre le son fort à la foible qui précede; en sorte que celle qui doit être prononcée la derniere, change celle qui est devant une lettre de son espece; la forte change la foible en forte, & la foible fait que la forte devient foible.

C'est ainsi que nous avons vu que le *x* vaut tantôt *cs*, qui sont deux fortes, & tantôt *gz*; qui sont deux foibles. C'est par la même raison qu'au prétérit le *b* de *scribo* se change en *p*, à cause d'une lettre forte qui doit suivre: ainsi, on dit *scribo*, *scripsi*, *scriptum*. M. Hardouin est entré à ce sujet dans un détail fort exact par raport à la langue françoise; & il observe que quoique nous écrivions *absent*, si nous voulons y prendre garde, nous trouverons que nous prononçons *apsent*. (*M.* DU MARSAIS).

CONSPIRATION, CONJURATION, *Synonymes*. Union de plusieurs persones dans le dessein de nuire à quelqu'un ou à quelque chose.

On dit *la* Conjuration *de plusieurs particuliers* & *une* Conspiration *de tous les ordres de l'état; la* Conjuration *de Catilina*; *la* Conspiration *des élémens; la* Conjuration *de Venise; la* Conspiration *des poudres; la* Conjuration *pour faire périr un prince; la* Conspiration *pour en faire régner un autre; une* Conjuration *contre l'état*; *une* Conspiration *contre un courtisan*; *tout* conspire *à mon bonheur*; *tout semble* conjurer *ma perte*. (*M. d'*ALEMBERT).

(N.) CONSTANT, E, adj. Qui ne change point. Parmi les sons élémentaires de la parole, il y en a de *constans* & de variables, au moins dans le systême que j'ai adopté.

Les voix *constantes* sont celles dont l'émission est toujours orale, sans devenir jamais nasale; E, I, U, OU. *Voyez* VOIX.

Les articulations *constantes* sont celles dont l'explosion se fait toujours avec le même degré de force, sans être susceptibles de ces différences qui les rendroient foibles ou fortes; M, N, L, R, H. *Voyez* ARTICULATION. (*M.* BEAUZÉE).

CONSTANT, FERME, INÉBRANLABLE, INFLEXIBLE, *Synonymes*.

Ces mots désignent en général la qualité d'une âme que les circonstances ne font point changer de disposition. Les trois derniers ajoutent au premier une idée de courage, avec ces nuances différentes, que *Ferme* désigne un courage qui ne s'abat point; *Inébranlable*, un courage qui résiste aux obstacles; & *Inflexible*, un courage qui ne s'amolit point.

Un homme de bien est *constant* dans l'amitié, *ferme* dans les malheurs, & lorsqu'il s'agit de la justice, *inébranlable* aux menaces, & *inflexible* aux prieres. *Voyez* FERMETÉ, CONSTANCE, *Syn.*

& Fermeté, Entêtement, Opiniâtreté, *Syn.* (*M. d'Alembert*).

CONSTRUCTION, s. f. *Grammaire*. Ce mot est pris ici dans un sens métaphorique, & vient du latin *construere*, construire, bâtir, aranger.

La *Construction* est donc l'arangement des mots dans le discours. La *Construction* est vicieuse quand les mots d'une phrase ne sont pas arangés selon l'Usage d'une langue. On dit qu'une *Construction* est greque ou latine, lorsque les mots sont rangés dans un ordre conforme à l'Usage, au tour, au génie de la langue greque, ou à celui de la langue latine.

Construction louche; c'est lorsque les mots sont placés de façon qu'ils semblent d'abord se raporter à ce qui précede, pendant qu'ils se raportent réellement à ce qui suit. On a donné ce nom à cette sorte de *Construction*, par une métaphore tirée de ce que, dans le sens propre, les louches semblent regarder d'un côté pendant qu'ils regardent d'un autre.

On dit *Construction pleine*, quand on exprime tous les mots dont les raports successifs forment le sens que l'on veut énoncer. Au contraire la *Construction* est *elliptique* lorsque quelqu'un de ces mots est sous-entendu.

Je crois qu'on ne doit pas confondre *Construction* avec Syntaxe. *Construction* ne présente que l'idée de combinaison & d'arangement. Cicéron a dit selon trois combinaisons différentes, *accepi litteras tuas*, *tuas accepi litteras*, & *litteras accepi tuas*. Il y a là trois *Constructions*, puisqu'il y a trois différens arangemens de mots: cependant il n'y a qu'une Syntaxe; car dans chacune de ces *Constructions*, il y a les mêmes signes des raports que les mots ont entr'eux; ainsi, ces raports sont les mêmes dans chacune de ces phrases. Chaque mot de l'une indique également le même corrélatif qui est indiqué dans chacune des deux autres; en sorte qu'après qu'on a achevé de lire ou d'entendre quelqu'une de ces trois propositions, l'esprit voit également que *litteras* est le déterminant d'*accepi*, que *tuas* est l'adjectif de *litteras*; ainsi, chacun de ces trois arangemens excite dans l'esprit le même sens, *j'ai reçu votre lettre*. Or ce qui fait, en chaque langue, que les mots excitent le sens que l'on veut faire naître dans l'esprit de ceux qui savent la langue, c'est ce qu'on appele *Syntaxe*. La Syntaxe est donc la partie de la Grammaire qui donne la connoissance des signes établis dans une langue pour exciter un sens dans l'esprit. Ces signes, quand on en fait la destination, font connoître les raports successifs que les mots ont entr'eux; c'est pourquoi lorsque celui qui parle ou qui écrit, s'écarte de cet ordre par des transpositions que l'Usage autorise, l'esprit de celui qui écoute ou qui lit, rétablit cependant tout dans l'ordre, en vertu des signes dont nous parlons & dont il connoît la destination par usage.

Il y a en toute langue trois sortes de *Constructions* qu'il faut bien remarquer.

I. *Construction nécessaire*, *significative*, ou *énonciative*; c'est celle par laquelle seule les mots font un sens: on l'appele aussi *Construction simple* & *Construction naturele*, parce que c'est celle qui est la plus conforme à l'état des choses, comme nous le ferons voir dans la suite, & que d'ailleurs cette *Construction* est le moyen le plus propre & le plus facile que la nature nous ait donné pour faire connoître nos pensées par la parole; c'est ainsi que lorsque, dans un traité de Géométrie, les propositions sont rangées dans un ordre successif, qui nous en fait apercevoir aisément la liaison & le raport, sans qu'il y ait aucune proposition intermédiaire à suppléer, nous disons que les propositions de ce traité sont rangées dans l'ordre naturel.

Cette *Construction* est encore appelée *nécessaire*, parce que c'est d'elle seule que les autres *Constructions* empruntent la propriété qu'elles ont de signifier; au point que, si la *Construction nécessaire* ne pouvoit pas se retrouver dans les autres sortes d'énonciations, celles-ci n'exciteroient aucun sens dans l'esprit, ou n'y exciteroient pas celui qu'on vouloit y faire naître: c'est ce que nous ferons voir bientôt plus sensiblement.

II. La seconde sorte de *Construction*, est la *Construction figurée*.

III. Enfin, la troisieme est celle où les mots ne sont ni tous arangés suivant l'ordre de la *Construction simple*, ni tous disposés selon la *Construction figurée*. Cette troisieme sorte d'arangement est le plus en usage; c'est pourquoi je l'apele *Construction usuele*.

1°. *De la Construction simple*. Pour bien comprendre ce que j'entends par *Construction simple* & *nécessaire*, il faut observer qu'il y a bien de la différence entre concevoir un sens total, & énoncer ensuite par la parole ce que l'on a conçu.

L'homme est un être vivant, capable de sentir, de penser, de connoître, d'imaginer, de juger, de vouloir, de se ressouvenir, *&c.* Les actes particuliers de ces facultés se font en nous d'une maniere qui ne nous est pas plus connue que la cause du mouvement du cœur, ou de celui des pieds & des mains. Nous savons, par sentiment intérieur, que chaque acte particulier de la faculté de penser, ou chaque pensée singuliere est excitée en nous en un instant, sans division, & par une simple affection intérieure de nous-mêmes. C'est une vérité dont nous pouvons aisément nous convaincre par notre propre expérience, & surtout en nous rapelant ce qui se passoit en nous dans les premieres années de notre enfance: avant que nous eussions fait une assez grande provision de mots pour énoncer nos pensées, les mots nous manquoient, & nous ne laissions pas de penser, de sentir, d'imaginer, de concevoir, & de juger. C'est ainsi que nous voulons, par un acte simple de notre volonté, acte dont notre sens interne est affecté aussi promptement que nos ieux le sont par les différentes impressions singulieres de la

lumiere. Ainsi, je crois que, si après la création l'homme fût demeuré seul dans le monde, il ne se seroit jamais avisé d'observer dans sa pensée un sujet, un attribut, un substantif, un adjectif, une conjonction, un adverbe, une particule négative, *&c.*

C'est ainsi que souvent nous ne faisons connoître nos sentimens intérieurs, que par des gestes, des mines, des regards, des soupirs, des larmes, & par tous les autres signes qui sont le langage des passions plutôt que celui de l'intelligence. La pensée, tant qu'elle n'est que dans notre esprit, sans aucun égard à l'énonciation, n'a besoin ni de bouche, ni de langage, ni du son des syllabes; elle n'est ni hébraïque, ni greque, ni latine, ni barbare; elle n'est qu'à nous: *intus, in domicilio cogitationis, nec graca, nec latina, nec barbara, ... sine oris & linguæ organis, sine strepitu syllabarum.* S. Aug. *Confes. l. XI. c. iij.*

Mais dès qu'il s'agit de faire connoître aux autres les affections ou pensées singulieres, & pour ainsi dire, individueles de l'intelligence, nous ne pouvons produire cet effet qu'en faisant en détail des impressions, ou sur l'organe de l'ouïe par des sons dont les autres hommes connoissent comme nous la destination, ou sur l'organe de la vue, en exposant à leurs ieux par l'écriture les signes convenus de ces mêmes sons; or pour exciter ces impressions, nous sommes contraints de donner à notre pensée de l'étendue, pour ainsi dire, & des parties, afin de la faire passer dans l'esprit des autres, où elle ne peut s'introduire que par leurs sens.

Ces parties que nous donnons ainsi à notre pensée par la nécessité de l'Élocution, deviennent ensuite l'original des signes dont nous nous servons dans l'usage de la parole: ainsi, nous divisons, nous analysons, comme par instinct, notre pensée; nous en rassemblons toutes les parties selon l'ordre de leurs raports; nous lions ces parties à des signes: ce sont les mots dont nous nous servons ensuite, pour en affecter les sens de ceux à qui nous voulons communiquer notre pensée. Ainsi, les mots sont en même temps & l'instrument & le signe de la division de la pensée. C'est de là que vient la différence des langues & celle des idiotismes; parce que les hommes ne se servent pas des mêmes signes par-tout, & que le même fond de pensée peut être analysé & exprimé en plus d'une maniere.

Dès les premieres années de la vie, le penchant que la nature & la constitution des organes donnent aux enfans pour l'imitation; les besoins, la curiosité, & la présence des objets qui excitent l'attention; les signes qu'on fait aux enfans en leur montrant les objets; les noms qu'ils entendent en même temps qu'on leur donne; l'ordre successif qu'ils observent que l'on suit, en nommant d'abord les objets, & en énonçant ensuite les modificatifs & les mots déterminans; l'expérience répétée à chaque instant & d'une maniere uniforme: toutes ces circonstances & la liaison qui se trouve entre tant de mouvemens excités en même temps; tout cela, dis-je, apprend aux enfans, non seulement les sons & la valeur des mots, mais encore l'analyse qu'ils doivent faire de la pensée qu'ils ont à énoncer, & de quelle maniere ils doivent se servir des mots pour faire cette analyse, & pour former un sens dans l'esprit des citoyens parmi lesquels la Providence les a fait naître.

Cette méthode dont on s'est servi à notre égard, est la même que l'on a employée dans tous les temps & dans tous les pays du monde, & c'est celle que les nations les plus policées & les peuples les plus barbares mettent en œuvre pour apprendre à parler à leurs enfans. C'est un art que la nature même enseigne. Ainsi, je trouve que, dans toutes les langues du monde, il n'y a qu'une même maniere nécessaire pour former un sens avec les mots: c'est l'ordre successif des relations qui se trouvent entre les mots, dont les uns sont énoncés comme devant être modifiés ou déterminés, & les autres comme modifians & déterminans; les premiers excitent l'attention & la curiosité, ceux qui suivent la satisfont successivement.

C'est par cette maniere que l'on a commencé dans notre enfance à nous donner l'exemple & l'usage de l'élocution. D'abord on nous a montré l'objet, ensuite on l'a nommé. Si le nom vulgaire étoit composé de lettres dont la prononciation fût alors trop difficile pour nous, on en substituoit d'autres plus aisées à articuler. Après le nom de l'objet, on ajoutoit les mots qui le modifioient, qui en marquoient les qualités ou les actions, & que les circonstances & les idées accessoires pouvoient aisément nous faire connoître.

A mesure que nous avancions en âge, & que l'expérience nous apprenoit le sens & l'usage des prépositions, des adverbes, des conjonctions, & sur-tout des différentes terminaisons des verbes, destinées à marquer le nombre, les persones, & les temps; nous devenions plus habiles à démêler les raports des mots & à en apercevoir l'ordre successif, qui forme le sens total des phrases, & qu'on avoit grande attention de suivre en nous parlant.

Cette maniere d'énoncer les mots successivement, selon l'ordre de la modification ou détermination, que le mot qui suit donne à celui qui le précede, a fait regle dans notre esprit. Elle est devenue notre modele invariable, au point que, sans elle, ou du moins sans les secours qui nous aident à la rétablir, les mots ne présentent que leur signification absolue, sans que leur ensemble puisse former aucun sens. Par exemple:

Arma virumque cano, Trojæ qui primus ab oris Italiam, fato profugus, Lavinaque venit Littora.

Virg. *Énéid. Liv. I, v.* 5.

ôtez à ces mots latins les terminaisons ou désinences, qui sont les signes de leur valeur relative, & ne leur laissez que la premiere terminaison qui n'indique aucun raport, vous ne formerez aucun sens; ce seroit comme si l'on disoit:

Armes, hommes, je chante, Troye, qui premier, des côtes,

Italie, destin, fugitif, Laviniens, vint, rivages. Si ces mots étoient ainsi énoncés en latin avec leurs terminaisons absolues, quand même on les rangeroit dans l'ordre où on les voit dans Virgile, non seulement ils perdroient leur grâce, mais encore ils ne formeroient aucun sens; propriété qu'ils n'ont que par leurs terminaisons relatives, qui, après que toute la proposition est finie, nous les font regarder selon l'ordre de leurs raports, & par conséquent selon l'ordre de la *Construction simple, nécessaire, & significative.*

Cano arma atque virum, qui vir, profugus a fato, venit primus ab oris Trojæ in Italiam, atque ad littora Lavina; tant la suite des mots & leurs désinences ont de force pour faire entendre le sens.

Tantum series juncturaque pollet.

Hor. *Art. poët. v.* 242.

Quand une fois cette opération m'a conduit à l'intelligence du sens, je lis & je relis le texte de l'auteur; je me livre au plaisir que me cause le soin de rétablir, sans trop de peine, l'ordre que la vivacité & l'empressement de l'imagination, l'élégance & l'harmonie avoient renversé; & ces fréquentes lectures me font acquérir un goût éclairé pour la belle latinité.

La *Construction simple* est aussi appelée *Construction naturele*, parce que c'est celle que nous avons apprise sans maître, par la seule constitution méchanique de nos organes, par notre attention & notre penchant à l'imitation: elle est le seul moyen nécessaire pour énoncer nos pensées par la parole, puisque les autres sortes de *Constructions* ne forment un sens, que lorsque par un simple regard de l'esprit nous y apercevons aisément l'ordre successif de la *Construction simple*.

Cet ordre est le plus propre à faire apercevoir les parties que la nécessité de l'élocution nous fait donner à la pensée; il nous indique les raports que ces parties ont entr'elles; raports dont le concert produit l'ensemble &, pour ainsi dire, le corps de chaque pensée particuliere. Telle est la relation établie entre la pensée & les mots, c'est-à-dire, entre la chose & les signes qui la font connoître: connoissance acquise dès les premieres années de la vie, par des actes si souvent répétés, qu'il en résulte une habitude que nous regardons comme un effet naturel. Que celui qui parle emploie ce que l'art a de plus séduisant pour nous plaire & de plus propre à nous toucher, nous applaudirons à ses talens; mais son premier devoir est de respecter les regles de la *Construction simple*, & d'éviter les obstacles qui pourroient nous empêcher d'y réduire sans peine ce qu'il nous dit.

Comme par-tout les hommes pensent, & qu'ils cherchent à faire connoître la pensée par la parole, l'ordre dont nous parlons est au fond uniforme par-tout; & c'est encore un autre motif pour l'appeler *naturel*.

Il est vrai qu'il y a des différences dans les langues; différence dans les vocabulaires ou la nomenclature qui énonce les noms des objets & ceux de leurs qualificatifs; différence dans les terminaisons qui sont les signes de l'ordre successif des corrélatifs; différence dans l'usage des métaphores, dans les idiotismes, & dans les tours de la *Construction usuele*: mais il y a uniformité en ce que par-tout la pensée qui est à énoncer est divisée par les mots qui en représentent les parties, & que ces parties ont des signes de leur relation.

Enfin, cette *Construction* est encore appelée *naturele*, parce qu'elle suit la nature, je veux dire parce qu'elle énonce les mots selon l'état où l'esprit conçoit les choses; *le soleil est lumineux*. On suit, ou l'ordre de la relation des causes avec les effets, ou celui des effets avec leur cause: je veux dire que la *Construction simple* procede, ou en allant de la cause à l'effet, ou de l'agent au patient; comme quand on dit: *Dieu a créé le monde; Julien Leroi a fait cette montre. Auguste vainquit Antoine*; c'est ce que les grammairiens appelent *la voix active*: ou bien la *Construction* énonce la pensée en remontant de l'effet à la cause, & du patient à l'agent, selon le langage des philosophes; ce que les grammairiens appelent *la voix passive*: *le monde a été créé par l'Être tout-puissant; cette montre a été faite par Julien Leroi, horloger habile; Antoine fut vaincu par Auguste*. La *Construction simple* présente d'abord l'objet ou sujet, ensuite elle le qualifie selon les propriétés ou les accidens que les sens y découvrent, ou que l'imagination y suppose.

Or dans l'un & dans l'autre de ces deux cas, l'état des choses demande que l'on commence par nommer le sujet. En effet, la nature & la raison ne nous apprenent-elles pas, 1°. qu'il faut être avant que d'opérer, *prius est esse quam operari*; 2°. qu'il faut exister avant que de pouvoir être l'objet de l'action d'une autre; 3°. enfin qu'il faut avoir une existence réelle ou imaginée, avant que de pouvoir être considéré comme ayant telle ou telle modification propre, ou bien tel ou tel de ces accidens qui donnent lieu à ce que les logiciens appelent *des dénominations externes*: *il est aimé, il est haï, il est loué, il est blâmé?*

On observe la même pratique par imitation, quand on parle de noms abstraits & d'êtres purement métaphysiques: ainsi, on dit que *la vertu a des charmes*, comme l'on dit que *le roi a des soldats*.

La *Construction simple*, comme nous l'avons déja

remarqué, énonce d'abord le sujet dont on juge; après quoi elle dit, ou qu'*il est*, ou qu'*il fait*, ou qu'*il souffre*, ou qu'*il a*, soit dans le sens propre soit au figuré.

Pour mieux faire entendre ma pensée, quand je dis que la *Construction simple suit l'état des choses*, j'observerai que, dans la réalité, l'adjectif n'énonce qu'une qualification du substantif; l'adjectif n'est donc que le substantif même considéré avec telle ou telle modification; tel est l'état des choses: aussi la *Construction simple* ne sépare-t-elle jamais l'adjectif du substantif. Ainsi, quand Virgile a dit;

Frigidus agricolam si quando continet imber.
Géorg. liv. I, v. 259.

l'adjectif *frigidus* étant séparé par plusieurs mots de son substantif *imber*, cette *Construction* sera, tant qu'il vous plaira, une *Construction* élégante, mais jamais une phrase de la *Construction simple*, parce qu'on n'y suit pas l'ordre de l'état des choses, ni du raport immédiat qui est entre les mots en conséquence de cet état.

Lorsque les mots essentiels à la proposition ont des modificatifs qui en restreignent la valeur, la *Construction simple* place ces modificatifs à la suite des mots qu'ils modifient: ainsi, tous les mots se trouvent rangés successivement selon le raport immédiat du mot qui suit avec celui qui le précede: par exemple, *Alexandre vainquit Darius*, voilà une simple proposition; mais si j'ajoute des modificatifs ou adjoints à chacun de ces termes, la *Construction simple* les placera successivement selon l'ordre de leur relation. *Alexandre, fils de Philippe & roi de Macédoine, vainquit, avec peu de troupes, Darius roi des Perses, qui étoit à la tête d'une armée nombreuse.*

Si l'on énonce des circonstances dont le sens tombe sur toute la proposition, on peut les placer ou au commencement ou à la fin de la proposition: par exemple, *En la troisieme année de la cxij olympiade, 330 ans avant Jésus-Christ, onze jours après une éclipse de lune, Alexandre vainquit Darius*; ou bien, *Alexandre vainquit Darius en la troisieme année*, &c.

Les liaisons des différentes parties du discours, telles que *cependant*, *sur ces entrefaites*, *dans ces circonstences*, *mais*, *quoique*, *après que*, *avant que*, &c. doivent précéder le sujet de la proposition où elles se trouvent, parce que ces liaisons ne sont pas des parties nécessaires de la proposition; elles ne sont que des adjoints, ou des transitions, ou des conjonctions particulieres qui lient les propositions partieles dont les périodes sont composées.

Par la même raison, le relatif *qui*, *quæ*, *quod*, & nos *qui*, *que*, *dont*, précedent tous les mots de la proposition à laquelle ils apartienent; parce qu'ils servent à lier cette proposition à quelque mot d'une autre, & que ce qui lie doit être entre deux termes: ainsi, dans cet exemple vulgaire, *Deus quem adoramus est omnipotens*, le Dieu que nous adorons est tout-puissant; *quem* précede *adoramus*, & *que* est avant *nous adorons*, quoique l'un dépende d'*adoramus*, & l'autre de *nous adorons*, parce que *quem* détermine *Deus*. Cette place du relatif entre les deux propositions corrélatives, en fait apercevoir la liaison plus aisément, que si le *quem* ou le *que* étoient placés après les verbes qu'ils déterminent.

Je dis donc que, pour s'exprimer selon la *Construction simple*, on doit 1°. énoncer tous les mots qui sont les signes des différentes parties que l'on est obligé de donner à la pensée, par la nécessité de l'élocution, & selon l'analogie de la langue en laquelle on a à s'énoncer.

2°. En second lieu la *Construction simple* exige que les mots soient énoncés dans l'ordre successif des raports qu'il y a entr'eux, en sorte que le mot qui est à modifier ou à déterminer précede celui qui le modifie ou le détermine.

3°. Enfin, dans les langues où les mots ont des terminaisons qui sont les signes de leurs positions & de leurs relations, ce seroit une faute si l'on se contentoit de placer un mot dans l'ordre où il doit être selon la *Construction simple*, sans lui donner la terminaison destinée à indiquer cette position: ainsi, on ne dira pas en latin, *Diliges Dominus Deus tuus*, ce qui seroit la terminaison de la valeur absolue, ou celle du sujet de la proposition; mais on dira *Diliges Dominum Deum tuum*, ce qui est la terminaison de la valeur relative de ces trois derniers mots. Tel est dans ces langues le service & la destination des terminaisons; elles indiquent la place & les raports des mots; ce qui est d'un grand usage lorsqu'il y a inversion, c'est-à-dire, lorsque les mots ne sont pas énoncés dans l'ordre de la *Construction simple*; ordre toujours indiqué, mais rarement observé dans la *Construction usuele* des langues dont les noms ont des cas, c'est-à-dire, des terminaisons particulieres destinées en toute *Construction* à marquer les différentes relations ou les différentes sortes de valeurs relatives des mots.

II. *De la Construction figurée*. L'ordre successif des raports des mots n'est pas toujours exactement suivi dans l'exécution de la parole: la vivacité de l'imagination, l'empressement à faire connoître ce qu'on pense, le concours des idées accessoires, l'harmonie, le nombre, le rhythme, &c. font souvent que l'on supprime des mots, dont on se contente d'énoncer les corrélatifs. On interrompt l'ordre de l'analyse; on donne aux mots une place ou forme, qui au premier aspect ne paroît pas être celle qu'on auroit dû leur donner. Cependant celui qui lit ou qui écoute, ne laisse pas d'entendre le sens de ce qu'on lui dit, parce que l'esprit rectifie l'irrégularité de l'énonciation, & place dans l'ordre de l'analyse les divers sens particuliers, & même le sens des mots qui ne sont pas exprimés.

C'est en ces occasions que l'analogie est d'un grand usage : ce n'est alors que par analogie, par imitation, & en allant du connu à l'inconnu, que nous pouvons concevoir ce qu'on nous dit. Si cette analogie nous manquoit, que pourions-nous comprendre dans ce que nous entendons dire? ce seroit pour nous un langage inconnu & inintelligible. La connoissance & la pratique de cette analogie ne s'acquiert que par imitation, & par un long usage commencé dès les premieres années de notre vie.

Les façons de parler dont l'analogie est pour ainsi dire l'interprete, sont des phrases de la *Construction figurée*.

La *Construction figurée* est donc celle où l'ordre & le procédé de l'analyse énonciative ne sont pas suivis, quoiqu'ils doivent toujours être aperçus, rectifiés, ou suppléés.

Cette seconde sorte de *Construction* est appelée *Construction figurée*, parce qu'en effet elle prend une figure, une forme, qui n'est pas celle de la *Construction simple*. La *Construction figurée* est à la vérité autorisée par un usage particulier; mais elle n'est pas conforme à la maniere de parler la plus réguliere, c'est-à-dire, à cette *Construction* pleine & suivie dont nous avons parlé d'abord. Par exemple, selon cette premiere sorte de *Construction*, on dit, *La foiblesse des hommes est grande*; le verbe *est* s'acorde en nombre & en persone avec son sujet la *foiblesse*, & non avec *des hommes*. Tel est l'ordre significatif; tel est l'usage général. Cependant on dit fort bien, *La plupart des hommes se persuadent*, &c. où vous voyez que le verbe s'acorde avec *des hommes*, & non avec *la plupart*. *Les savans disent*, *les ignorans s'imaginent*, &c. telle est la maniere de parler générale; le nominatif pluriel est annoncé par l'article *les*: cependant on dit fort bien, *Des savans m'on dit*, &c. *des ignorans s'imaginent*, *du pain & de l'eau suffisent*, &c.

Voilà aussi des nominatifs, selon nos grammairiens; pourquoi ces prétendus nominatifs ne sont-ils point analogues aux nominatifs ordinaires? Il en est de même en latin, & en toutes les langues. Je me contenterai de ces deux exemples.

1°. La préposition *ante* se *construit* avec l'accusatif; tel est l'usage ordinaire: cependant on trouve cette préposition avec l'ablatif dans les meilleurs auteurs, *multis ante annis*.

2°. Selon la pratique ordinaire, quand le nom de la persone ou celui de la chose est le sujet de la proposition, ce nom est au nominatif: il faut bien en effet nommer la persone ou la chose dont on juge, afin qu'on puisse entendre ce qu'on en dit. Cependant on trouve des phrases sans nominatif; & ce qui est plus irrégulier encore, c'est que le mot qui, selon la regle, devroit être au nominatif, se trouve au contraire en un cas oblique: *pœnitet me peccati*, je me repens de mon péché; le verbe est ici à la troisieme persone en latin, & à la premiere en françois.

Qu'il me soit permis de comparer la *Construction simple* aut droit commun, & la *figurée* au droit privilégié. Les jurisconsultes habiles ramenent les priviléges aux loix supérieures du droit commun, & regardent comme des abus que les législateurs devroient réformer, les priviléges qui ne sauroient être réduits à ces loix.

Il en est de même des phrases de la *Construction figurée*; elles doivent toutes être raportées aux loix générales du discours, en tant qu'il est signe de l'analyse des pensées & des différentes vues de l'esprit. C'est une opération que le peuple fait par sentiment, puisqu'il entend le sens de ces phrases. Mais le grammairien philosophe doit pénétrer le mystere de son irrégularité, & faire voir que, mal-gré le masque qu'elles portent de l'anomalie, elles sont pourtant analogues à la *Construction simple*.

C'est ce que nous tâcherons de faire voir dans les exemples que nous venons de raporter. Mais pour procéder avec plus de clarté, il faut observer qu'il y a six sortes de figures qui sont d'un grand usage dans l'espece de *Construction* dont nous parlons, & auxquelles on peut réduire toutes les autres.

1°. L'Ellipse, c'est-à-dire, manquement, défaut, suppression; ce qui arive lorsque quelque mot nécessaire pour réduire la phrase à la *Construction simple*, n'est pas exprimé; cependant ce mot est la seule cause de la modification d'un autre mot de la phrase. Par exemple, *Ne sus Minervam*; *Minervam* n'est à l'accusatif, que parce que ceux qui entendent le sens de ce proverbe se rapelent aisément dans l'esprit le verbe *doceat*; Cicéron l'a exprimé (*Acad. I*, *c. jv*): ainsi, le sens est *Sus ne doceat Minervam*; qu'un cochon, qu'une bête, qu'une ignorant ne s'avise pas de vouloir donner des leçons à Minerve, déesse de la science & des beaux arts. *Triste lupus stabulis*, c'est-à-dire, *Lupus est negotium triste stabulis*. *Ad Castoris*, suppléez *ad ædem* ou *ad templum Castoris*. Sanctius & les autres analogistes ont recueilli un grand nombre d'exemples où cette figure est en usage: mais comme les auteurs Latins emploient souvent cette figure, & que la langue latine est, pour ainsi dire, toute elliptique, il n'est pas possible de raporter toutes les occasions où cette figure peut avoir lieu; peut-être même n'y a-t-il aucun mot latin qui ne soit sous-entendu en quelque phrase. *Vulcani item complures*, suppléez *fuerunt*; *Primus cœlo natus*, *ex quo Minerva Apollinem*, où l'on sous-entend *peperit* (Cic. *de nat. deor. liv. III*, *c. xxij*): & dans Térence (*Eunuc. act. I*, *sc. I.*) *Egone illam? quæ illum? quæ me? quæ non?* Sur quoi Donat observe que l'usage de l'Ellipse est fréquent dans la colere, & qu'ici le sens est, *Egone illam non ulciscar? quæ illum recepit? quæ exclusit me? quæ non admisit?* Priscien remplit ces Ellipses de la maniere suivante: *Egone illam dignor adventu meo? quæ illum præposuit mihi? quæ me sprevit? quæ non suscepit heri?* Quoi j'oirs

j'trois la voir, elle qui a préféré Thrafon, elle qui m'a hier fermé la porte!

Il eft indifférent que l'Ellipfe foit remplie par tel ou tel mot, pourvu que le fens indiqué par les adjoints & par les circonftances foit rendu.

Ces fous-ententes, dit M. Patru (*Notes fur les remarques de* Vaugelas, *tome I*, *pag.* 291, *édit. de* 1738.) *font fréquentes en notre langue comme en toutes les autres*. Cependant elles y font bien moins ordinaires qu'elles ne le font dans les langues qui ont des cas; parce que dans celles-ci le raport du mot exprimé avec le mot fous-entendu, eft indiqué par une terminaifon relative; au lieu qu'en françois & dans les langues, dont les mots gardent toujours leur terminaifon abfolue, il n'y a que l'ordre, ou obfervé, ou facilement aperçu & rétabli par l'efprit, qui puiffe faire entendre le fens des mots énoncés. Ce n'eft qu'à cette condition que l'Ufage autorife les tranfpofitions & les Ellipfes. Or cette condition eft bien plus facile à remplir dans les langues qui ont des cas: ce qui eft fenfible dans l'exemple que nous avons raporté, *fus Minervam*; ces deux mots rendus en françois n'indiqueroient pas ce qu'il y a à fuppléer. Mais quand la condition dont nous venons de parler peut aifément être remplie, alors nous faifons ufage de l'Ellipfe, fur-tout quand nous fommes animés par quelque paffion.

Je t'aimois inconftant; qu'aurois-je fait, fidele!
Racine, *Androm. act. IV*, *fc. v.*

On voit aifément que le fens eft, *que n'aurois-je pas fait*, *fi tu avois été fidele? avec quelle ardeur ne t'aurois-je pas aimé*, *fi tu avois été fidele?* Mais l'Ellipfe rend l'expreffion de Racine bien plus vive que fi ce poëte avoit fait parler Hermione felon la *Conftruction pleine*. C'eft ainfi que, lorfque dans la converfation on nous demande, *Quand reviendrez-vous?* nous répondons? *La femaine prochaine*, c'eft-à-dire, *Je reviendrai dans la femaine prochaine*; *à la mi-août*; c'eft-à-dire, *à la moitié du mois d'août*; *à la Saint Martin*, *à la Touffaints*, au lieu de *à la fête de Saint Martin*, *à celle de tous les Saints*. D. *Que vous a-t-il dit?* R. *Rien*, c'eft-à-dire, *Il ne m'a rien dit*, *nullam rem*; on fous-entend la négation *ne*. *Qu'il faffe ce qu'il voudra*, *ce qu'il lui plaira*; on fous-entend *faire*, & c'eft de ce mot fous-entendu que dépend le *que* apoftrophé devant *il*. C'eft par l'Ellipfe que l'on doit rendre raifon d'une façon de parler qui n'eft plus aujourd'hui en ufage dans notre langue, mais qu'on trouve dans les livres mêmes du fiecle paffé; c'eft *&* *qu'ainfi ne foit*, pour dire *ce que je vous dis eft fi vrai que*, &c. cette maniere de parler, dit Danet, (*verbo* Ainfi) fe prend en un fens tout contraire à celui qu'elle femble avoir; car, dit-il, elle eft affirmative nonobftant la négation. *J'étois dans ce Jardin*, *& qu'ainfi ne foit*, *voilà une fleur que j'y ai cueillie*; c'eft comme fi je difois, & pour preuve de cela, voilà une fleur que j'y ai cueillie, *atque ut rem ita effe intelligas*. Joubert dit auffi *& qu'ainfi ne foit*, c'eft-à-dire, pour preuve que cela eft: *argumento eft quod*, au mot *Ainfi*. Moliere, dans Pourceaugnac, *act. I*, *fc. xj*, fait dire à un médecin que M. de Pourceaugnac eft atteint & convaincu de la maladie qu'on appele mélancolie hypocondriaque; *& qu'ainfi ne foit*, ajoute le médecin, *pour diagnoftic inconteftable de ce que je dis*, *vous n'avez qu'à confidérer ce grand férieux*, &c.

M. de la Fontaine, dans fon *Belphégor*, qui eft imprimé à la fin du XIIe livre des fables, dit:

C'eft le cœur feul qui peut rendre tranquille;
Le cœur fait tout, le refte eft inutile.
Qu'ainfi ne foit, voyons d'autres états, &c.

L'Ellipfe explique cette façon de parler; en voici la *Conftruction pleine*: & afin que vous ne difiez point que cela ne foit pas ainfi, c'eft que, *&c.*

Paffons aux exemples que nous avons raportés plus haut; *des favans m'ont dit*, *des ignorans s'imaginent*. Quand je dis, *les favans difent*, *les ignorans s'imaginent*, je parle de tous les favans & de tous les ignorans; je prends *favans* & *ignorans* dans un fens appellatif, c'eft-à-dire, dans une étendue qui comprend tous les individus auxquels ces mots peuvent être appliqués: mais quand je dis, *des favans m'ont dit*, *des ignorans s'imaginent*, je ne veux parler que de quelques-uns d'entre les *favans* ou d'entre les *ignorans*; c'eft une façon de parler abrégée. On a dans l'efprit *quelques-uns*; c'eft ce pluriel qui eft le vrai fujet de la propofition; *de* ou *des* ne font en ces occafions que des prépofitions extractives ou partitives. Sur quoi je ferai en paffant une légere obfervation; c'eft qu'on dit qu'alors *favans* ou *ignorans* font pris dans un fens partitif: je crois que le partage ou l'extraction n'eft marqué que par la prépofition & par le mot fous-entendu, & que le mot exprimé eft dans toute fa valeur, & par conféquent dans toute fon étendue, puifque c'eft de cette étendue ou généralité que l'on tire les individus dont on parle; *quelques-uns de ces favans*.

Il en eft de même de ces phrafes, *du pain & de l'eau fuffifent*, *donne moi du pain & de l'eau*, &c. c'eft-à-dire, *quelque chofe de*, *une portion de*, ou *du*, &c. Il y a, dans ces façons de parler, Syllepfe & Ellipfe: il y a Syllepfe, puifqu'on fait la *Conftruction* felon le fens que l'on a dans l'efprit, comme nous le dirons bientôt (*Voyez* Synthese; c'eft fous ce nom qu'il eft parlé de la figure appelée ici *Syllepfe*): & il y a Ellipfe, c'eft-à-dire, fuppreffion, manquement de quelques mots, dont la valeur ou le fens eft dans l'efprit. L'empreffement que nous avons à énoncer notre penfée, & à favoir celle de ceux qui nous parlent, eft la caufe de la fuppreffion de bien des mots, qui feroient exprimés fi l'on fuivoit

exactement le détail de l'analyse énonciative des pensées.

Multis ante annis. Il y a encore ici une Ellipse: *ante* n'est pas le corrélatif de *annis*; car on veut dire que le fait dont il s'agit s'est passé dans un temps qui est bien antérieur au temps où l'on parle: *illud fuit gestum in annis multis ante hoc tempus*. Voici un exemple de Cicéron, dans l'oraison *pro L. Corn. Balbo*, qui justifie bien cette explication: *Hospitium, multis annis ante hoc tempus, Gaditani cum Lucio Cornelio Balbo fecerunt*, où vous voyez que la *Construction* selon l'ordre de l'analyse énonciative est, *Gaditani fecerunt hospitium cum Lucio Cornelio Balbo in multis annis ante hoc tempus*.

Pœnitet me peccati, je me repens du péché. Voilà sans doute une proposition en latin & en françois. Il doit donc y avoir un sujet & un attribut exprimé ou sous-entendu. J'apperçois l'attribut, car je vois le verbe *pœnitet me*; l'attribut commence toujours par le verbe, & ici *pœnitet me* est tout l'attribut. Cherchons le sujet: je ne vois d'autre mot que *peccati*; mais ce mot étant au génitif, ne sauroit être le sujet de la proposition; puisque, selon l'analogie de la *Construction* ordinaire, le génitif est un cas oblique qui ne sert qu'à déterminer un nom d'espece. Quel est ce nom que *peccati* détermine? Le fond de la pensée & l'imitation doivent nous aider à la trouver. Commençons par l'imitation. Plaute fait dire à une jeune mariée (*Stich. act. I, sc. j, v.* 50.), *Et me quidem hæc conditio nunc non pœnitet*: cette condition, c'est-à-dire, ce mariage ne me fait point de peine, ne m'affecte pas de repentir; je ne me repens point d'avoir épousé le mari que mon pere m'a donné: où vous voyez que *conditio* est le nominatif de *pœnitet*. Et Cicéron, *Sapientis est proprium, nihil quod pœnitere possit, facere* (*Tusc. liv. V, c.* 28.), c'est-à-dire, *Non facere hilum quod possit pœnitere sapientem est proprium sapientis*; où vous voyez que *quod* est le nominatif de *possit pœnitere*: rien qui puisse affecter le sage de repentir. Accius (*apud Gell. N. a, l. XIII, c. ij.*) dit que, *neque id sane me pœnitet*; cela ne m'affecte point de repentir.

Voici encore un autre exemple. Si vous aviez eu un peu plus de déférence pour mes avis, dit Cicéron à son frere, si vous aviez sacrifié quelques bons mots, quelques plaisanteries; nous n'aurions pas lieu aujourd'hui de nous repentir: *Si apud te plus auctoritas mea, quam dicendi sal facetiæque, valuisset, nihil sane esset quod nos pœniteret*; il n'y auroit rien qui nous affectât de repentir. *Cic. ad Quint. Fratr. l. I, ep. ij.*

Souvent, dit Faber dans son Trésor, au mot *Pœnitet*, les anciens ont donné un nominatif à ce verbe: *veteres & cum nominativo copularunt*.

Poursuivons notre analogie. Cicéron a dit, *Conscientia peccatorum timore nocentes afficit* (Parad. V.); & Parad. II. *Tuæ libidines torquent te, conscientiæ maleficiorum tuorum stimulant te*; vos remords vous tourmentent: & ailleurs on trouve *Conscientia scelerum improbos in morte vexat*; à l'article de la mort les méchans sont tourmentés par leur propre conscience.

Je dirai donc par analogie, par imitation, *Conscientia peccati pœnitet me*; c'est-à-dire, *afficit me pœna*; comme Cicéron a dit, *afficit timore, stimulat, vexat, torquet, mordet*; le remords le souvenir, la pensée de ma faute m'affecte de peine, m'afflige, me tourmente; je m'en afflige, je m'en peine, je m'en repens. Notre verbe *repentir* est formé de la préposition inséparable, *re, retro*, & de *peine*, *se peiner du passé*: Nicot écrit *se peiner de*; ainsi, *se repentir*, c'est *s'affliger, se punir soi-même de*; *quem pœnitet, is, dolendo, a se quasi pœnam suæ temeritatis exigit*. Martinius V, *Pœnitet*.

Le sens de la période entiere fait souvent entendre le mot qui est sous-entendu; par exemple: *Felix qui potuit rerum cognoscere causas* (Virg. *Géorg. l. II, vers.* 490): l'antécédent de *qui* n'est point exprimé; cependant le sens nous fait voir que l'ordre de la *Construction* est, *Ille qui potuit cognoscere causas rerum est felix*.

Il y a une sorte d'Ellipse qu'on appele *Zeugma*, mot grec qui signifie *connexion, assemblage*. Cette figure sera facilement entendue par les exemples. Salluste a dit, *Non de tyranno, sed de cive; non de domino, sed de parente loquimur*; où vous voyez que ce mot *loquimur* lie tous ces divers sens particuliers, & qu'il est sous-entendu en chacun. Voilà l'Ellipse qu'on appele *Zeugma*. Ainsi, le *Zeugma* se fait lorsqu'un mot exprimé dans quelque membre d'une période, est sous-entendu dans un autre membre de la même période. Souvent le mot est bien le même, eu égard à la signification; mais il est différent par raport au nombre ou au genre. *Aquilæ volarunt, hæc ab Oriente, illa ab Occidente*: la *Construction* pleine est, *hæc volavit ab Oriente, illa volavit ab Occidente*; où vous voyez que *volavit*, qui est sous-entendu, differe de *volarunt* par le nombre: & de même dans Virgile (*Æn. l. I.*) *Hic illius arma, hic currus fuit*; où vous voyez qu'il faut sous-entendre *fuerunt* dans le premier membre. Voici une différence par raport au genre; *utinam aut hic surdus, aut hæc muta facta sit* (Tér. *And. Act. III, sc. j*); dans le premier sens on sous-entend *factus sit*, & il y a *facta* dans le second. L'usage de cette sorte de *Zeugma* est soufert en latin; mais la langue françoise est plus délicate & plus difficile à cet égard. Comme elle est plus assujétie à l'ordre significatif, on n'y dit sous-entendre un mot déja exprimé, que quand ce mot peut convenir également au membre de phrase où il est sous-entendu. Voici un exemple qui fera entendre ma pensée. Un auteur moderne a dit, *Cette histoire achèvera de désabuser ceux qui méritent de l'être*; on sous-entend *désabusés* dans ce dernier membre ou incise, & c'est *désabuser* qui est ex-

primé dans le premier. C'est une négligence dans laquelle de bons auteurs sont tombés.

2°. La seconde sorte de figure est le contraire de l'Ellipse : c'est lorsqu'il y a dans la phrase quelque mot superflu qui pouroit en être retranché sans rien faire perdre du sens; lorsque ces mots ajoutés donnent au discours ou plus de grâce ou plus de néteté, ou enfin plus de force ou d'énergie, ils font une figure approuvée. Par exemple, quand en certaines occasions on dit, *Je l'ai vu de mes ieux*, *Je l'ai entendu de mes propres oreilles*, &c. *Je me meurs*, ce *me* n'est là que par énergie. C'est peut-être cette raison de l'énergie qui a consacré le pléonasme en certaines façons de parler: comme quand on dit, *C'est une afaire où il y va du salut de l'État*; ce qui est mieux que si l'on disoit, *C'est une afaire où il va*, &c. en supprimant *y* qui est inutile à cause de *où*. Car, comme on l'a observé dans les remarques & décisions de l'Académie françoise, 1698, p. 39, *Il y va*, *Il y a*, *Il en est*, sont des formules autorisés dont on ne peut rien ôter.

La figure dont nous parlons est appelée *Pléonasme*, mot grec qui signifie *Surabondance*. Au reste, la surabondance qui n'est pas consacrée par l'usage, & qui n'apporte ni plus de néteté, ni plus de grâce, ni plus d'énergie, est un vice, ou du moins une négligence qu'on doit éviter: ainsi, on ne doit pas joindre à un substantif une épithete qui n'ajoute rien au sens, & qui n'excite que la même idée; par exemple, *Une tempête orageuse*. Il en est de même de cette façon de parler, *Il est vrai de dire que; De dire* est entiérement inutile. Un de nos auteurs a dit que Cicéron avoit étendu les bornes & les limites de l'Éloquence. *Défense de* Voiture, *page* 1. *Limites* n'ajoute rien à l'idée de *bornes*; c'est un Pléonasme. *Voyez* Pléonasme & Périssologie.

3°. La troisieme sorte de figure est celle qu'on appele *Syllepse* ou *Synthese*: c'est lorsque les mots sont *construits* selon le sens & la pensée, plutôt que selon l'usage de la *Construction* ordinaire; par exemple, *monstrum* étant du genre neutre, le relatif qui suit ce mot doit aussi être mis au genre neutre, *monstrum quod*. Cependant Horace, *lib. I, od.* 37, a dit, *Fatale monstrum, quæ generosius perire quærens*: mais ce prodige, ce monstre fatal, c'est Cléopâtre; ainsi Horace a dit *quæ* au féminin, parce qu'il avoit Cléopâtre dans l'esprit. Il a donc fait la *construction* selon la pensée, & non selon les mots. *Ce sont des hommes qui ont*, &c. *sont*, est au pluriel aussi-bien que *ont*, parce que l'objet de la pensée *c'est des hommes* plutôt que *ce*, qui est ici pris collectivement.

On peut aussi résoudre ces façons de parler par l'Ellipse: car *Ce sont des hommes qui ont*, &c. *ce*, c'est-à-dire, *les persones qui ont*, &c. *sont du nombre des hommes qui*, &c. Quand on dit, *La foiblesse des hommes est grande*, le verbe *est* étant au singulier, s'acorde avec son nominatif *la foiblesse*; mais quand on dit *La plupart des hommes s'imaginent*, &c. ce mot *la plupart* présente une pluralité à l'esprit; ainsi, le verbe répond à cette pluralité qui est son corrélatif. C'est encore ici une Syllepse ou Synthese, c'est-à-dire, une figure, selon laquelle les mots sont construits selon la pensée & la chose, plutôt que selon la lettre & la forme grammaticale: c'est par la même figure que le mot de *persone*, qui grammaticalement est du genre féminin, se trouve souvent suivi de *il* ou *ils* au masculin; parce qu'alors on a dans l'esprit l'homme ou les hommes dont on parle qui sont physiquement du genre masculin. C'est par cette figure que l'on peut rendre raison de certaines phrases où l'on exprime la particule *ne*, quoiqu'il semble qu'elle dût être supprimée, comme lorsqu'on dit: *Je crains qu'il ne viene*, *J'empêcherai qu'il ne viene*, *J'ai peur qu'il n'oublie*, &c. En ces occasions on est occupé du désir que la chose n'arive pas; on a la volonté de faire tout ce qu'on poura, afin que rien n'apporte d'obstacle à ce qu'on souhaite: voilà ce qui fait énoncer la négation.

4°. La quatrieme sorte de figure, c'est l'*Hyperbate*, c'est-à-dire, confusion, mélange de mots: c'est lorsqu'on s'écarte de l'ordre successif de la *Construction* simple: *Saxa vocant Itali mediis quæ in fluctibus aras* (Virg. *Énéid. l. I, v.* 113.) la *Construction* est, *Itali vocant aras illa saxa quæ sunt in fluctibus mediis*. Cette figure étoit, pour ainsi dire, naturelle au latin: comme il n'y avoit que les terminaisons des mots, qui dans l'usage ordinaire fussent les signes de la relation que les mots avoient entr'eux; les Latins n'avoient égard qu'à ces terminaisons, & ils plaçoient les mots selon qu'ils étoient présentés à l'imagination, ou selon que cet arangement leur paroissoit produire une cadence & une harmonie plus agréable: mais parce qu'en françois les noms ne changent point de terminaison, nous sommes obligés communément de suivre l'ordre de la relation que les mots ont entr'eux. Ainsi, nous ne saurions faire usage de cette figure, que lorsque le raport des corrélatifs n'est pas difficile à apercevoir; nous ne pourions pas dire comme Virgile:

Frigidus, o Pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.

Ecl. III, v. 93.

L'adjectif *frigidus* commence le vers, & le substantif *anguis* en est séparé par plusieurs mots, sans que cette séparation apporte la moindre confusion. Les terminaisons font aisément raprocher l'un de l'autre à ceux qui savent la langue; mais nous ne serions pas entendus en françois, si nous metions un si grand intervalle entre le substantif & l'adjectif; il faut que nous disions: *Fuyez, un froid serpent est caché sous l'herbe*. *Voyez* Hyperbate.

Nous ne pouvons donc faire usage des inversions, que lorsqu'elles sont aisées à ramener à l'ordre

significatif de la *Construction* simple ; ce n'est que relativement à cet ordre, que, lorsqu'il n'est pas suivi, on dit en toute langue qu'il y a inversion, & non par raport à un prétendu ordre d'intérêt ou de passions, qui ne sauroit jamais être un ordre certain, auquel on peut opposer le terme d'inversion : *Incerta hæc si tu postules ratione certa facere, nihilo plus agas, quam si des operam ut cum ratione insanias*. Tér. Eun. act. I, sc. I, v. 16.

En effet on trouve dans Cicéron & dans chacun des auteurs qui ont beaucoup écrit, on trouve, dis-je, en différens endroits, le même fond de pensée énoncé avec les mêmes mots, mais toujours disposés dans un ordre différent. Quel est celui de ces divers arangemens par raport auquel on doit dire qu'il y a inversion ? Ce ne peut jamais être que relativement à l'ordre de la *Construction* simple. Il n'y a inversion que lorsque cet ordre n'est pas suivi. Toute autre idée est sans fondement, & n'oppose inversion qu'au caprice ou à un goût particulier & momentanée. *Voyez* Inversion.

Mais revenons à nos inversions françoises. Madame Déshoulieres dit :

Que les fougueux aquilons.
Sous la nef, ouvrent de l'onde
Les goufres les plus profonds.
Déshoul. *Ode*.

La *Construction simple* est, *Que les aquilons fougueux ouvrent sous la nef les goufres les plus profonds de l'onde*. M. Fléchier, dans une de ses Oraisons funebres, a dit : *Sacrifiee où coula le sang de mille victimes* ; la *Construction* est, *Sacrifiee où le sang de mille victimes coula*.

Il faut prendre garde que les transpositions & le renversement d'ordre ne donnent pas lieu à des phrases louches, équivoques, & où l'esprit ne puisse pas aisément rétablir l'ordre significatif ; car on ne doit jamais perdre de vue, qu'on ne parle que pour être entendu : ainsi, lorsque les transpositions mêmes servent à la clarté, on doit, dans le discours ordinaire, les préférer à la *Construction* simple. Madame Déshoulieres a dit :

Dans les transports qu'inspire
Cette agréable saison,
Où le cœur à son empire
Assujétit la raison.

L'esprit saisit plus aisément la pensée, que si cette illustre dame avoit dit : *Dans les transports, que cette agréable saison, où le cœur assujétit la raison à son empire, inspire*. Cependant en ces occasions-là mêmes, l'esprit aperçoit les raports des mots selon l'ordre de la *Construction* significative.

5°. La cinquieme sorte de figure, c'est l'imitation de quelques façons de parler d'une langue étrangere, ou même de la langue qu'on parle. Le commerce & les relations qu'une nation a avec les autres peuples font souvent passer dans une langue, non seulement des mots, mais encore des façons de parler qui ne sont pas conformes à la *Construction* ordinaire de cette langue. C'est ainsi que dans les meilleurs auteurs Latins on observe des phrases greques, qu'on appele des *Hellénismes* : c'est par une telle Imitation qu'Horace a dit (*l. III, Ode* 30, *v.* 12.) *Daunus agrestium regnavit populorum*. Les Grecs disent *ἐβασίλευσε τῶν λαῶν*. Il y en a plusieurs autres exemples ; mais dans ces façons de parler greques, il y a ou un nom substantif sous-entendu, ou quelqu'une de ces prépositions greques qui se *construisent* avec le génitif : ici on sous-entend *βασιλείαν*, comme M. Dacier l'a remarqué, *regnavit regnum populorum* : Horace a dit ailleurs, *regnata rura* (*l. II, Ode vj, v.* 11). Ainsi, quand on dit que telle façon de parler est une phrase greque, cela veut dire que l'Ellipse d'un certain mot est en usage en grec dans ces occasions, & que cette Ellipse n'est pas en usage en latin dans la *Construction* usuele ; qu'ainsi, on ne l'y trouve que par Imitation des Grecs. Les Grecs ont plusieurs prépositions qu'ils *construisent* avec le génitif ; & dans l'usage ordinaire ils suppriment les prépositions, en sorte qu'il ne reste que le génitif. C'est ce que les Latins ont souvent imité. (*Voyez* Sanctius, & la *Méthode de P. R. de l'Hellénisme*, *pag.* 559.) Mais soit en latin, soit en grec, on doit toujours tout réduire à la *Construction* pleine & à l'analogie ordinaire. Cette figure est aussi usitée dans la même langue, sur-tout quand on passe du sens propre au sens figuré. On dit au sens propre, qu'*un homme, a de l'argent, une montre, un livre* : & l'on dit par Imitation, qu'il *a envie*, qu'*il a peur*, qu'*il a besoin*, qu'*il a faim*, &c.

L'Imitation a donné lieu à plusieurs façons de parler, qui ne sont que des formules que l'Usage a consacrées. On se sert si souvent du pronom *il* pour rapeler dans l'esprit la persone déja nommée, que ce pronom a passé ensuite par Imitation dans plusieurs façons de parler, où il ne rapele l'idée d'aucun individu particulier. *Il* est plutôt une sorte de nom métaphysique idéal ou d'Imitation ; c'est ainsi que l'on dit, *Il pleut*, *il tone*, *il faut*, *il y a des gens qui s'imaginent*, &c. Ce *il*, *illud*, est un mot qu'on emploie par analogie, à l'Imitation de la *Construction* usuele, qui donne un nominatif à tout verbe au mode fini. Ainsi, *il pleut*, c'est le ciel ou le temps qui est tel, qu'il fait tomber la pluie ; *il faut*, c'est-à-dire, *cela*, *illud*, telle chose est nécessaire ; savoir, *&c.*

6°. On raporte à l'Hellénisme une figure remarquable, qu'on appele *Attraction* : en effet cette figure est fort ordinaire aux Grecs ; mais parce qu'on en trouve aussi des exemples dans les autres langues, j'en fais ici une figure particuliere.

Pour bien comprendre cette figure, il faut observer que souvent le méchanisme des organes de la parole apporte des changemens dans les lettres des mots qui précedent ou qui suivent d'autres

mots; ainsi, au lieu de dire réguliérement *ad-loqui aliquem*; parler à quelqu'un, on change le *d* de la préposition *ad* en *l*, à cause de l'*l* qu'on va prononcer, & l'on dit *al-loqui aliquem* plutôt que *ad-loqui*; & de même *ir-ruere* au lieu de *in-ruere*; *col-loqui* au lieu de *cum* ou *con-loqui*, &c. Ainsi, l'*l* attire un autre *l*, &c.

Ce que le méchanisme de la parole fait faire à l'égard des lettres, la vue de l'esprit tournée vers un mot principal le fait pratiquer à l'égard de la terminaison des mots. On prend un mot selon la signification, on n'en change point la valeur: mais à cause du cas, ou du genre, ou du nombre, ou enfin de la terminaison d'un autre mot dont l'imagination est occupée, on donne à un mot voisin de celui-là une terminaison différente de celle qu'il auroit eue selon la *Construction* ordinaire; en sorte que la terminaison du mot dont l'esprit est occupé, attire une terminaison semblable, mais qui n'est pas la réguliere. *Urbem quam statuo, vestra est* (*Enéid. l. I, v. 577*); *quam statuo* a attiré *urbem* au lieu de *urbs*: & de même *populo ut placerent quas fecisset fabulas*, au lieu de *fabulæ*. (Tér. *And. prol.*)

Je sais bien qu'on peut expliquer ces exemples par l'Ellipse; *Hæc urbs, quam urbem statuo*, &c. *Illæ fabulæ, quas fabulas fecisset*: mais l'Attraction en est peut-être la véritable raison. *Dii non concessere poetis esse mediocribus* (Hor. *de arte poetica*.); *mediocribus* est attiré par *poetis*. *Animal providum & sagax quem vocamus hominem* (Cic. *leg. I, 7*,); où vous voyez que *hominem* a attiré *quem*; parce qu'en effet *hominem* étoit dans l'esprit de Cicéron dans le temps qu'il a dit *hominem providum*. *Benevolentia qui est amicitiæ fons* (Cicéron); *fons* a attiré *qui* au lieu de *quæ*. *Benevolentia est fons, qui est fons amicitiæ*. Il y a un grand nombre d'exemples pareils dans Sanctius, & dans la Méthode latine de P. R. on doit en rendre raison par la direction de la vue de l'esprit qui se porte plus particuliérement vers un certain mot, ainsi que nous venons de l'observer. C'est le ressort des idées accessoires.

III. *De la Construction usuele*. La troisieme sorte de *Construction* est composée des deux précédentes. Je l'appele *Construction usuele*, parce que j'entends par cette *Construction* l'arangement des mots qui est en usage dans les livres, dans les lettres, & dans la conversation des honêtes gens. Cette *Construction* n'est souvent ni toute simple, ni toute figurée. Les mots doivent être simples, clairs, naturels, & exciter dans l'esprit plus de sens que la lettre ne paroît en exprimer; les mots doivent être énoncés dans un ordre qui n'excite pas un sentiment désagréable à l'oreille; on doit y observer, autant que la convenance des différens styles le permet, ce qu'on appele le *Nombre*, le *Rhythme*, l'*Harmonie*. Je ne m'arrêterai point à recueillir les différentes remarques que plusieurs bons auteurs ont faites au sujet de cette *Construction*. Telles sont celles de MM. de l'Académie françoise, de Vaugelas, de M. l'abbé d'Olivet, du P. Bouhours, de l'abbé de Bellegarde, de M. de Gamaches, *&c.* Je remarquerai seulement que les figures dont nous avons parlé, se trouvent souvent dans la *Construction usuele*, mais elles n'y sont pas nécessaires; & même communément l'élégance est jointe à la simplicité; & si elle admet des transpositions, des Ellipses, ou quelque autre figure, elles sont aisées à ramener à l'ordre de l'analyse énonciative. Les endroits qui sont les plus beaux dans les anciens, sont aussi les plus simples & les plus faciles.

Il y a donc 1°. une *Construction* simple, nécessaire, naturelle, où chaque pensée est analysée relativement à l'énonciation. Les mots forment un tout qui a des parties; or la perception du raport que ces parties ont l'une à l'autre, & qui nous en fait concevoir l'ensemble, nous vient uniquement de la *Construction* simple, qui énonçant les mots suivant l'ordre successif de leurs raports, nous les présente de la maniere la plus propre à nous faire apercevoir ces raports & à faire naître la pensée totale.

Cette premiere sorte de *Construction* est le fondement de toute énonciation. Si elle ne sert de base à l'orateur, la chute du discours est certaine, dit Quint. *Nisi oratori fundamenta fideliter jecerit, quidquid superstruxeris corruet*. (Quint. *Inst. orat. l. I, c. jv de Gr.*) Mais il ne faut pas croire, avec quelques grammairiens, que ce soit par cette maniere simple que quelque langue ait jamais été formée, ç'a été après des assemblages sans ordre de pierres & de matériaux, qu'ont été faits les édifices les plus réguliers; sont-ils élevés, l'ordre simple qu'on y observe cache ce qu'il en a coûté à l'art. Comme nous saisissons aisément ce qui est simple & bien ordoné, & que nous apercevons sans peine les raports des parties qui font l'ensemble, nous ne faisons pas assez d'attention que ce qui nous paroît avoir été fait sans peine est le fruit de la réflexion, du travail, de l'expérience & de l'exercice. Rien de plus irrégulier qu'une langue qui se forme ou qui se perd.

Ainsi, quoique, dans l'état d'une langue formée la *Construction* dont nous parlons soit la premiere, à cause de l'ordre qui fait apercevoir la liaison, la dépendance, la suite, & les raports des mots; cependant les langues n'ont pas eu d'abord cette premiere sorte de *Construction*. Il y a une espece de métaphysique naturelle qui a précédé à la formation des langues; sur quoi les grammairiens ont fait ensuite leurs observations, & ont aperçu un ordre grammatical, fondé sur l'analyse de la pensée, sur les parties que la nécessité de l'Élocution fait donner à la pensée, sur les signes de ces parties, & sur le raport & le service de ces signes. Ils ont observé encore l'ordre pratique & d'usage.

2°. La seconde sorte de *Construction* est appelée *Construction figurée*; celle-ci s'écarte de l'arange-

ment de la *Conſtruction ſimple*, & de l'ordre de l'analyſe énonciative.

3°. Enfin, il y a une *Conſtruction uſuele*, où l'on ſuit la maniere ordinaire de parler des honêtes gens de la nation donc on parle la langue, ſoit que les expreſſions dont on ſe ſert ſe trouvent conformes à la *Conſtruction ſimple*, ou qu'on s'énonce par la *figurée*. Au reſte, *par les honêtes gens de la nation*, j'entends les perſones que la condition, la fortune, ou le mérite élevent au deſſus du vulgaire, & qui ont l'eſprit cultivé par la lecture, par la réflexion, & par le commerce avec d'autres perſones qui ont ces mêmes avantages. Trois points qu'il ne faut pas ſéparer: 1°. diſtinction au deſſus du vulgaire, ou par la naiſſance & la fortune, ou par le mérite perſonel; 2°. avoir l'eſprit cultivé; 3°. être en commerce avec des perſones qui ont ces mêmes avantages.

Toute *Conſtruction ſimple* n'eſt pas toujours conforme à la *Conſtruction uſuele*; mais une phraſe de la *Conſtruction uſuele*, même de la plus élégante, peut être énoncée ſelon l'ordre de la *Conſtruction ſimple*. *Turenne eſt mort*; *la fortune chancele; la victoire s'arrête; le courage des troupes eſt abatu par la douleur, & ranimé par la vengeance: tout le camp demeure immobile*: (Fléch. *Or. fun. de M. de Tur.*) Quoi de plus ſimple dans la *Conſtruction?* quoi de plus éloquent & de plus élégant dans l'expreſſion?

Il en eſt de même de la *Conſtruction figurée*; une *Conſtruction figurée* peut être ou n'être pas élégante. Les ellipſes, les tranſpoſitions, & les autres figures ſe trouvent dans les diſcours vulgaires, comme elles ſe trouvent dans les plus ſublimes. Je fais ici cette remarque, parce que la plupart des grammairiens confondent la *Conſtruction* élégante avec la *Conſtruction* figurée, & s'imaginent que toute *Conſtruction* figurée eſt élégante, & que toute *Conſtruction* ſimple ne l'eſt pas.

Au reſte, la *Conſtruction* figurée eſt défectueuſe quand elle n'eſt pas autoriſée par l'uſage. Mais quoique l'uſage & l'habitude nous faſſent concevoir aiſément le ſens de ces *Conſtructions* figurées, il n'eſt pas toujours ſi facile d'en réduire les mots à l'ordre de la *Conſtruction* ſimple. C'eſt pourtant à cet ordre qu'il faut tout ramener, ſi l'on veut pénétrer la raiſon des différentes modifications que les mots reçoivent dans le diſcours. Car, comme nous l'avons déja remarqué, les *Conſtructions* figurées ne ſont entendues, que parce que l'eſprit en rectifie l'irrégularité par le ſecours des idées acceſſoires, qui font concevoir ce qu'on lit & ce qu'on entend, comme ſi le ſens étoit énoncé dans l'ordre de la *Conſtruction* ſimple.

C'eſt par ce motif, ſans doute, que dans les Écoles où l'on enſeigne le latin, ſur-tout ſelon la méthode de l'explication, les maîtres habiles commencent par aranger les mots ſelon l'ordre dont nous parlons, & c'eſt ce qu'on appele *faire la Conſtruction*; après quoi on acoutume les jeunes gens à l'élégance, par de fréquentes lectures du texte dont ils entendent alors le ſens, bien mieux & avec plus de fruit que ſi l'on avoit commencé pas le texte ſans le réduire à la *Conſtruction* ſimple.

Hé! n'eſt-ce pas ainſi que, quand on enſeigne quelqu'un des arts libéraux, tel que la Danſe, la Muſique, la Peinture, l'Écriture, &c. on mene long-temps les jeunes éleves comme par la main, on les fait paſſer par ce qu'il y a de plus ſimple & de plus facile, on leur montre les fondemens & les principes de l'art, & on les mene enſuite ſans peine à ce que l'art a de plus ſublime.

Ainſi, quoi qu'en puiſſent dire quelques perſones peu acoutumées à l'exactitude du raiſonement & à remonter en tout aux vrais principes, la Méthode dont je parle eſt extrêmement utile. Je vais en expoſer ici les fondemens, & donner les connoiſſances néceſſaires pour la pratiquer avec ſuccès.

Du diſcours conſidéré grammaticalement, & des parties qui le compoſent. Le diſcours eſt un aſſemblage de propoſitions, d'énonciations, & de périodes, qui toutes doivent ſe raporter à un but principal.

La propoſition eſt un aſſemblage de mots, qui, par le concours de différens raports qu'ils ont entr'eux, énoncent un jugement ou quelque conſidération particuliere de l'eſprit qui regarde un objet comme tel.

Cette conſidération de l'eſprit peut ſe faire en pluſieurs manieres différentes, & ce ſont ces différentes manieres qui ont donné lieu aux modes des verbes.

Les mots, dont l'aſſemblage forme un ſens, ſont donc, ou le ſigne d'un jugement, ou l'expreſſion d'un ſimple regard de l'eſprit qui conſidere un objet avec telle ou telle modification: ce qu'il faut bien diſtinguer.

Juger, c'eſt penſer qu'un objet eſt de telle ou telle façon; c'eſt affirmer ou nier; c'eſt décider relativement à l'état où l'on ſuppoſe que les objets ſont en eux-mêmes. Nos jugemens ſont donc ou affirmatifs ou négatifs. *La terre tourne autour du ſoleil*; voilà un jugement affirmatif. *Le ſoleil ne tourne point autour de la terre*; voilà un jugement négatif. Toutes les propoſitions exprimées par le mode indicatif énoncent autant de jugemens: *Je chante, je chantois, j'ai chanté, j'avois chanté, je chanterai*; ce ſont là autant de propoſitions affirmatives, qui deviennent négatives par la ſeule addition des particules *ne*, *non*, *ne pas*, &c.

Ces propoſitions marquent un état réel de l'objet dont on juge: je veux dire que nous ſuppoſons alors que l'objet eſt ou qu'il a été, ou enfin qu'il ſera tel que nous le diſons indépendament de notre maniere de penſer.

Mais quand je dis *Soyez ſage*, ce n'eſt que dans mon eſprit que je raporte à vous la perception ou idée *d'être ſage*, ſans rien énoncer, au moins directement, de votre état actuel; je ne fais que

dire ce que je souhaite que vous soyez : l'action de mon esprit n'a que cela pour objet, & non d'énoncer que vous êtes sage ni que vous ne l'êtes point. Il en est de même de ces autres phrases : *Si vous étiez sage*, *Afin que vous soyez sage* ; & même des phrases énoncées dans un sens abstrait par l'infinitif, *Pierre être sage*. Dans toutes ces phrases il y a toujours le signe de l'action de l'esprit qui applique, qui adapte une perception ou une qualification à un objet ; mais qui l'adapte ou avec la forme de commandement, ou avec celle de condition, de souhait, de dépendance, *&c.* mais il n'y a point là de décision qui affirme ou qui nie relativement à l'état positif de l'objet.

Voilà une différence essentiele entre les propositions. Les unes sont directement affirmatives ou négatives, & énoncent des jugemens : les autres n'entrent dans le discours que pour y énoncer certaines vues de l'esprit ; ainsi, elles peuvent être appelées simplement *Énonciations*.

Tous les modes du verbe, autres que l'indicatif, nous donnent ces sortes d'énonciations, même l'infinitif, sur-tout en latin ; ce que nous expliquerons bientôt plus en détail. Il suffit maintenant d'observer cette premiere division générale de la proposition.

I. *Proposition directe*, *énoncée par le mode indicatif*.

Proposition oblique ou *simple énonciation*, *exprimée par quelqu'un des autres modes du verbe*.

Il ne sera pas inutile d'observer que les propositions & les énonciations sont quelquefois appelées *Phrases* : mais *Phrase* est un mot générique qui se dit de tout assemblage de mots liés entr'eux, soit qu'ils fassent un sens fini ou que ce sens ne soit qu'incomplet.

Ce mot *Phrase* se dit plus particuliérement d'une façon de parler, d'un tour d'expression, en tant que les mots y sont *construits* & assemblés d'une maniere particuliere. Par exemple, *on dit* est une phrase françoise, *hoc dicitur* est une phrase latine, *si dice* est une phrase italiene : *il y a long-temps* est une phrase françoise, *è molto tempo* est une phrase italiene : voilà autant de manieres différentes d'analyser & de rendre la pensée. Quand on veut rendre raison d'une phrase, il faut toujours la réduire à la proposition & en achever le sens, pour démêler exactement les raports que les mots ont entr'eux selon l'usage de la langue dont il s'agit.

Des parties de la proposition & de l'énonciation. La proposition a deux parties essentieles : 1°. le sujet ; 2°. l'attribut. Il en est de même de l'énonciation.

1°. Le *sujet* ; c'est le mot qui marque la personne ou la chose dont on juge, ou que l'on regarde avec telle ou telle qualité ou modification.

2°. *L'attribut* ; ce sont les mots qui marquent ce que l'on juge du sujet, ou ce que l'on regarde comme mode du sujet.

L'attribut contient essentiélement le verbe, parce que le verbe est dit du sujet, & marque l'action de l'esprit qui considere le sujet comme étant de telle ou telle façon, comme ayant ou faisant telle ou telle chose. Observez donc que l'attribut commence toujours par le verbe.

Différentes sortes de sujets. Il y a quatre sortes de sujets : 1°. *Sujet simple*, tant au singulier qu'au pluriel ; 2°. *Sujet multiple* ; 3°. *Sujet complexe*, 4°. *Sujet énoncé par plusieurs mots qui forment un sens total*, *& qui sont équivalens à un nom*.

1°. *Sujet simple*, énoncé en un seul mot : *Le soleil est levé*, *le soleil*, est le sujet simple au singulier. *Les astres brillent*, *les astres* sont le sujet simple au pluriel.

2°. *Sujet multiple* ; c'est lorsque, pour abréger, on donne un attribut commun à plusieurs objets différens : *La foi*, *l'espérance*, *& la charité sont trois vertus théologales* ; ce qui est plus court que si l'on disoit : *La foi est une vertu théologale*, *l'espérance est une vertu théologale*, *la charité est une vertu théologale* ; ces trois mots, *la foi*, *l'espérance*, *la charité* sont le sujet multiple. Et de même, *S. Pierre*, *S. Jean*, *S. Matthieu*, &c. *étoient Apôtres : S. Pierre*, *S. Jean*, *S. Matthieu*, voilà le sujet multiple ; *étoient Apôtres*, en est l'attribut commun.

3°. *Sujet complexe* ; ce mot *Complexe* vient du latin *complexus*, qui signifie *embrassé*, *composé*. Un sujet est complexe, lorsqu'il est acompagné de quelque adjectif ou de quelque autre modificatif : *Alexandre vainquit Darius*, *Alexandre* est un sujet simple ; mais si je dis *Alexendre*, *fils de Philippe*, ou *Alexandre*, *roi de Macédoine*, voilà un sujet complexe. Il faut bien distinguer, dans le sujet complexe, le sujet personel ou individuel, & les mots qui le rendent sujet complexe. Dans l'exemple ci-dessus, *Alexandre* est le sujet personel ; *fils de Philippe*, *roi de Macédoine*, ce sont les mots qui, n'étant point séparés d'*Alexandre*, rendent ce mot sujet complexe.

On peut comparer le sujet complexe à une personne habillée. Le mot qui énonce le sujet est pour ainsi dire la persone, & les mots qui rendent le sujet complexe, ce sont comme les habits de la persone. Observez que, lorsque le sujet est complexe, on dit que la proposition est complexe ou composée.

L'attribut peut aussi être complexe ; si je dis qu'*Alexandre vainquit Darius roi de Perse*, l'attribut est complexe ; ainsi, la proposition est composée par raport à l'attribut. Une proposition peut aussi être complexe par raport au sujet & par raport à l'attribut.

4°. La quatrieme sorte de sujet, est un sujet énoncé par plusieurs mots qui forment un sens total, & qui sont équivalens à un nom.

Il n'y a point de langue qui ait un assez grand nombre de mots, pour suffire à exprimer par un nom particulier chaque idée ou pensée qui peut nous venir dans l'esprit ; alors on a recours à la

périphrase : par exemple, les Latins n'avoient point de mot pour exprimer la durée du temps pendant lequel un prince exerce son autorité; ils ne pouvoient pas dire, comme nous, *Sous le regne d'Auguste*; ils disoient alors, *Dans le temps qu'Auguste étoit empereur*, *imperante Cæsare Augusto*; car *regnum* ne signifie que *royaume*.

Ce que je veux dire de cette quatrieme sorte de sujets, s'entendra mieux par des exemples. *Différer de profiter de l'occasion, c'est souvent la laisser échaper sans retour. Différer de profiter de l'occasion*, voilà le sujet énoncé par plusieurs mots qui forment un sens total, dont on dit que *c'est souvent laisser échaper l'occasion sans retour*. *C'est un grand art de cacher l'art*: ce, *hoc*, à savoir *cacher l'art*, voilà le sujet, dont on dit que *c'est un grand art*. *Bien vivre est un moyen sûr de désarmer la médisance*: *bien vivre* est le sujet; *est un moyen sûr de désarmer la médisance*, c'est l'attribut. *Il vaut mieux être juste que d'être riche, être raisonable que d'être savant*. Il y a là quatre propositions selon l'analyse grammaticale, deux affirmatives & deux négatives, du moins en françois.

1°. Il, *illud*, ceci, à savoir *être juste*, vaut mieux que l'avantage d'être riche ne vaut. *Être juste* est le sujet de la premiere proposition, qui est affirmative; *être riche* est le sujet de la seconde proposition, qui est négative en françois, parce qu'on sous-entend *ne vaut; être riche ne vaut pas tant*.

2°. Il en est de même de la suivante, *Être raisonable vaut mieux que d'être savant: être raisonable* est le sujet dont on dit *vaut mieux*, & cette premiere proposition est affirmative: dans la corrélative *être savant ne vaut pas tant*, *être savant* est le sujet. *Majus est certeque gratius prodesse hominibus, quam opes magnas habere*. (Cicer. *de nat. deor. l. II, c. xxv.*) *Prodesse hominibus*, être utile aux hommes, voilà le sujet, c'est de quoi on affirme que c'est une chose plus grande, plus louable, & plus satisfaisante, que de posséder de grands biens. Remarquez, 1°. que dans ces sortes de sujets il n'y a point de sujet personel que l'on puisse séparer des autres mots. C'est le sens total qui résulte des divers raports que les mots ont entr'eux, qui est le sujet de la proposition; le jugement ne tombe que sur l'ensemble, & non sur aucun mot particulier de la phrase. 2°. Observez que l'on n'a recours à plusieurs mots pour énoncer un sens total, que parce qu'on ne trouve pas dans la langue un nom substantif destiné à l'exprimer. Ainsi les mots qui énoncent ce sens total suppléent à un nom qui manque: par exemple, *aimer à obliger & à faire du bien, est une qualité qui marque une grande ame*; *aimer à obliger & à faire du bien*, voilà le sujet de la proposition. M. l'abbé de S. Pierre a mis en usage le mot de *Bienfaisance*, qui exprime le sens *d'aimer à obliger & à faire du bien*: ainsi, au lieu de ces mots, nous pouvons dire *La bienfaisance est une qualité*, &c. Si nous n'avions pas le mot de *nourice*, nous dirions *une femme qui donne à têter à un enfant & qui prend soin de la premiere enfance*.

Autres sortes de propositions à distinguer pour bien faire la Construction.

II. *Proposition absolue ou complete : proposition relative ou partielle*.

1°. Lorsqu'une proposition est telle, que l'esprit n'a besoin que des mots qui y sont énoncés pour en entendre le sens, nous disons que c'est là une *proposition absolue* ou *complete*.

2°. Quand le sens d'une proposition met l'esprit dans la situation d'exiger ou de supposer le sens d'une autre proposition, nous disons que ces propositions sont relatives, & que l'une est la corrélative de l'autre. Alors ces propositions sont liées entr'elles par des conjonctions ou par des termes relatifs. Les raports mutuels que ces propositions ont alors entr'elles, forment un sens total que les logiciens appelent *Proposition composée*; & ces propositions qui forment le tout, sont chacune des propositions partielles.

L'assemblage de différentes propositions liées entr'elles par des conjonctions ou par d'autres termes relatifs, est appelé *Période* par les rhéteurs. Il ne sera pas inutile d'en dire ici ce que le grammairien en doit savoir.

De la période. La période est un assemblage de propositions liées entr'elles par des conjonctions, & qui toutes ensemble font un sens fini: ce sens fini est aussi appelé *Sens complet*. Le sens est fini, lorsque l'esprit n'a pas besoin d'autres mots pour l'intelligence complete du sens, en sorte que toutes les parties de l'analyse de la pensée sont énoncées. Je suppose qu'un lecteur entende sa langue, qu'il soit en état de démêler ce qui est sujet & ce qui est attribut dans une proposition, & qu'il connoisse les signes qui rendent les propositions corrélatives. Les autres connoissances sont étrangeres à la Grammaire.

Il y a dans une période autant de propositions qu'il y a de verbes, sur-tout à quelque mode fini; car tout verbe employé dans une période marque ou un jugement ou un regard de l'esprit qui applique un qualificatif à un sujet. Or tout jugement suppose un sujet, puisqu'on ne peut juger, qu'on ne juge de quelqu'un ou de quelque chose. Ainsi, le verbe m'indique nécessairement un sujet & un attribut: par conséquent il m'indique une proposition, puisque la proposition n'est qu'un assemblage de mots qui énoncent un jugement porté sur quelque sujet. Ou bien le verbe m'indique une énonciation, puisque le verbe marque l'action de l'esprit qui adapte ou applique un qualificatif à un sujet, de quelque maniere que cette application se fasse.

J'ai dit *sur-tout à quelque mode fini*; car l'infinitif est souvent pris pour un nom; *Je veux lire*: & lors même qu'il est verbe, il forme un sens partiel avec un nom, & ce sens est exprimé par une énonciation qui est ou le sujet d'une proposition logique, ou le terme de l'action d'un verbe, ce qui

qui est très-ordinaire en latin. Voici des exemples de l'un & de l'autre; & premiérement d'une énonciation, qui est le sujet d'une proposition logique. Ovide fait dire au noyer, qu'il est bien fâcheux pour lui de porter des fruits, *Nocet esse feracem*, mot à mot: *Être fertile est nuisible à moi*, où vous voyez que ces mots, *être fertile*, font un sens total qui est le sujet de *est nuisible*, *nocet*. Et de même *Magna ars est non apparere artem*; mot à mot, *l'art ne point paroître est un grand art*: c'est un grand art de cacher l'art, de travailler de façon qu'on ne reconoisse pas la peine que l'ouvrier a eue; il faut qu'il semble que les choses se soient faites ainsi naturélement. Dans un autre sens, *cacher l'art*, c'est ne pas donner lieu de se défier de quelque artifice; ainsi *l'art ne point paroître*, voilà le sujet dont on dit que *c'est un grand art*. *Te duci ad mortem, Catilina, jam pridem oportebat*. (Cic. *prim. Catil.*) mot à mot, *toi être mené à la mort, est ce qu'on auroit dû faire il y a long-temps*. *Toi être mené à la mort*, voilà le sujet; & quelques lignes après Cicéron ajoute: *Interfectum te esse, Catilina, convenit*: *toi être tué, Catilina, convient à la république*: *toi être tué*, voilà le sujet; *convient à la république*, c'est l'attribut. *Hominem esse solum, non est bonum*: *hominem esse solum*, voilà le sujet; *non est bonum*, c'est l'attribut.

2°. Ce sens formé par un nom avec un infinitif, est aussi fort souvent le terme de l'action d'un verbe: *Cupio me esse clementem*: (Cic. *prim. Catil. sub initio.*) *Cupio*, je désire: & quoi? *me esse clementem*, moi être indulgent: où vous voyez que *me esse clementem* fait un sens total qui est le terme de l'action de *cupio*. *Cupio hoc, nempe me esse clementem*. Il y a en latin un très-grand nombre d'exemples de ce sens total, formé par un nom avec un infinitif: sens qui, étant équivalent à un nom, peut également être ou le sujet d'une proposition, ou le terme de l'action d'un verbe.

Ces sortes d'énonciations qui déterminent un verbe, & qui en font une application, comme quand on dit *Je veux être sage*; *être sage*, détermine *je veux*: ces sortes d'énonciations, dis-je, ou de déterminations ne se font pas seulement par des infinitifs, elles se font aussi quelquefois par des propositions même, comme quand on dit, *Je ne sais qui a fait cela*; & en latin *Nescio quis fecit*, *nescio uter*, &c.

Il y a donc des propositions ou énonciations qui ne servent qu'à espliquer ou à déterminer un mot d'une proposition précédente: mais avant que de parler de ces sortes de propositions, & de quiter la période, il ne sera pas inutile de faire les observations suivantes.

Chaque phrase ou assemblage de mots qui forme un sens partiel dans une période, & qui a une certaine étendue, est appelée *Membre de la période*, *κῶλον*. Si le sens est énoncé en peu de mots, on l'appele *incise*, *κόμμα*, *segmen*, *incisum*. Si tous les sens particuliers qui composent la période sont aussi énoncés en peu de mots, c'est le style coupé; c'est ce que Cicéron appele *incisim dicere*, parler par incises. C'est ainsi, comme nous l'avons déja vu, que M. Fléchier a dit: *Turenne est mort; la victoire s'arrête; la fortune chancele; tout le camp demeure immobile*: voilà quatre propositions qui ne sont regardées que comme des incises, parce qu'elles sont courtes; le style périodique emploie des phrases plus longues.

Ainsi, une période peut être composée, ou seulement de membres, ce qui arive lorsque chaque membre a une certaine étendue; ou seulement d'incises, lorsque chaque sens particulier est énoncé en peu de mots; ou enfin une période est composée de membres & d'incises.

III. *Proposition explicative, proposition déterminative*. La proposition explicative est différente de la déterminative, en ce que celle qui ne sert qu'à expliquer un mot, laisse le mot dans toute sa valeur sans aucune restriction; elle ne sert qu'à faire remarquer quelque propriété, quelque qualité de l'objet: par exemple, *l'homme, qui est un animal raisonable, devroit s'atacher à régler ses passions*; *qui est un animal raisonable*, c'est une proposition explicative qui ne restreint point l'étendue du mot d'*Homme*. L'on pouroit dire également, *L'homme devroit s'atacher à régler ses passions*: cette proposition explicative fait seulement remarquer en l'homme une propriété, qui est une raison qui devroit le porter à régler ses passions.

Mais si je dis, *L'homme qui m'est venu voir ce matin*, ou *l'homme que nous venons de rencontrer*, ou *dont vous m'avez parlé, est fort savant*; ces trois propositions sont déterminatives; chacune d'elles restreint la signification d'*Homme* à un seul individu de l'espece humaine; & je ne puis pas dire simplement *L'homme est fort savant*, parce que *l'homme* seroit pris alors dans toute son étendue, c'est-à-dire qu'il seroit dit de tous les individus de l'espece humaine. *Les hommes, qui sont créés pour aimer Dieu, ne doivent point s'atacher aux bagatelles*; *qui sont créés pour aimer Dieu*, voilà une proposition explicative, qui ne restreint point l'étendue du mot d'*Hommes*. *Les hommes qui sont complaisans se font aimer*; *qui sont complaisans*, c'est une proposition déterminative, qui restreint l'étendue d'*hommes* à ceux qui sont complaisans; en sorte que l'attribut *se font aimer* n'est pas dit de tous les hommes, mais seulement de ceux qui sont complaisans.

Ces énonciations ou propositions, qui ne sont qu'explicatives ou déterminatives, sont communément liées aux mots qu'elles expliquent ou à ceux qu'elles déterminent par *qui*, ou par *que*, ou par *dont*, *duquel*, &c.

Elles sont liées par *qui*, lorsque ce mot est le sujet de la proposition explicative ou déterminative; *Celui qui craint le Seigneur*, &c. *Les jeunes gens qui étudient*, &c.

Elles sont liées par *que*; ce qui arive en deux manieres.

1°. Ce mot *que* est souvent le terme de l'action du verbe qui suit: par exemple, *le livre que je lis; que* est le terme de l'action de lire. C'est ainsi que *dont*, *duquel*, *desquels*, *à qui*, *auquel*, *auxquels*, servent aussi à lier les propositions, selon les raports que ces pronoms relatifs ont avec les mots qui suivent.

2°. Ce mot *que* est encore souvent le représentatif de la proposition déterminative qui va suivre un verbe: *Je dis que; que* est d'abord le terme de l'action *je dis*, *dico quod*; la proposition qui le suit est l'explication de *que*; *Je dis que les gens de bien sont estimés*. Ainsi, il y a des propositions qui servent à expliquer ou à déteminer quelque mot avec lequel elles entrent ensuite dans la composition d'une période.

IV. *Proposition principale*, *proposition incidente.* Un mot n'a de raport grammatical avec un autre mot, que dans la même proposition: il est donc essentiel de raporter chaque mot à la proposition particuliere dont il fait partie, sur-tout quand le raport des mots se trouve interrompu par quelque proposition incidente, ou par quelque incise ou sens détaché.

La proposition incidente, est celle qui se trouve entre le sujet personel & l'attribut d'une autre proposition qu'on appele *Proposition principale*, parce que celle-ci contient ordinairement ce que l'on veut principalement faire entendre.

Ce mot *Incidente* vient du latin *incidere*, tomber dans: par exemple, *Alexandre*, *qui étoit roi de Macédoine*, *vainquit Darius*; *Alexandre vainquit Darius*, voilà la proposition principale; *Alexandre* en est sujet: *vainquit Darius*, c'est l'attribut; mais entre *Alexandre* & *vainquit* il y a une autre proposition, *Qui étoit roi de Macédoine*; comme elle tombe entre le sujet & l'attribut de la proposition principale, on l'appele *Proposition incidente*; *qui* en est le sujet: ce *qui* rapele l'idée d'*Alexandre qui*, c'est-à-dire, *lequel Alexandre*; *étoit roi de Macédoine*, c'est l'attribut. *Deus quem adoramus est omnipotens*, le Dieu que nous adorons est tout-puissant: *Deus est omnipotens*, voilà la proposition principale; *Quem adoramus*, c'est la proposition incidente; *Nos adoramus quem Deum*, nous adorons lequel Dieu.

Ces propositions incidentes sont aussi des propositions explicatives, ou des propositions déterminatives.

V. *Proposition explicite*, *proposition implicite* ou *elliptique*. Une proposition est explicite, lorsque le sujet & l'attribut y sont exprimés.

Elle est implicite, imparfaite, ou elliptique, lorsque le sujet ou le verbe ne sont pas exprimés, & que l'on se contente d'énoncer quelque mot qui, par la liaison que les idées accessoires ont entr'elles, est destiné à réveiller dans l'esprit de celui qui lit le sens de toute la proposition.

Ces propositions elliptiques sont fort en usage dans les devises & dans les proverbes: en ces occasions les mots exprimés doivent réveiller aisément l'idée des autres mots que l'ellipse supprime.

Il faut observer que les mots énoncés doivent être présentés dans la forme qu'ils le seroient si la proposition étoit explicite; ce qui est sensible en latin: par exemple, dans le proverbe dont nous avons parlé, *Ne sus Minervam*; *Minervam* n'est à l'accusatif, que parce qu'il y seroit dans la proposition explicite, à laquelle ces mots doivent être raportés; *Sus ne doceat Minervam*, qu'un ignorant ne se mêle point de vouloir instruire Minerve. Et de même ces trois mots *Deo optimo maximo*, qu'on ne désigne souvent que par les lettres initiales *D.O.M.* sont une proposition implicite dont la *Construction* pleine est, *Hoc monumentum*, ou *Thesis hac dicatur*, *vovetur*, *consecratur Deo optimo maximo*.

Sur le rideau de la comédie italiene on lit ces mots tirés de l'art poétique d'Horace, *Sublato jure nocendi*, le droit de nuire ôté. Les circonstances du lieu doivent faire entendre au lecteur intelligent, que celui qui a donné cette inscription a eu dessein de faire dire aux comédiens, *Ridemus vitia*, *sublato jure nocendi*, nous rions ici des défauts d'autrui, sans nous permettre de blesser persone.

La devise est une représentation allégorique, dont on se sert pour faire entendre une pensée par une comparaison. La devise doit avoir un corps & une âme. Le corps de la devise, c'est l'image ou représentation; l'âme de la devise, sont les paroles qui doivent s'entendre d'abord littéralement de l'image ou corps symbolique; & en même temps le concours du corps & de l'âme de la devise doit porter l'esprit à l'application que l'on veut faire, c'est-à-dire, à l'objet de la comparaison.

L'âme de la devise est ordinairement une proposition elliptique. Je me contenterai de ce seul exemple: on a représenté le soleil au milieu d'un cartouche, & autour du soleil on a peint d'abord les planetes; ce qu'on à négligé de faire dans la suite: l'âme de cette devise est *Nec pluribus impar*; mot à mot, *Il n'est pas insuffisant pour plusieurs*. Le roi Louis XIV fut l'objet de cette allégorie: le dessein de l'auteur fut de faire entendre que, comme le soleil peut fournir assez de lumiere pour éclairer ces différentes planetes, & qu'il a assez de force pour surmonter tous les obstacles, & produire dans la nature les différens effets que nous voyons tous les jours, qu'il produit; ainsi le roi est doué de qualités si éminentes, qu'il seroit capable de gouverner plusieurs royaumes; il a d'ailleurs tant de ressources & tant de forces, qu'il peut résister à ce grand nombre d'ennemis ligués contre lui & les vaincre: de sorte que la *Construction pleine*, est, *Sicut sol non est impar pluribus orbibus illuminandis*, *ita Ludovicus decimus quartus non est impar pluribus regnis regendis*, *nec pluribus hostibus profligandis*. Ce qui fait bien voir que lorsque il s'agit de *Construction*, il faut toujours réduire toutes les phrases & toutes les propositions à la *Construction pleine*.

VI. *Propofition confidérée grammaticalement, propofition confidérée logiquement*. On peut confidérer une propofition ou grammaticalement ou logiquement: quand on confidere une propofition grammaticalement, on n'a égard qu'aux raports réciproques qui font entre les mots; au lieu que dans la propofition logique, on n'a égard qu'au fens total qui réfulte de l'affemblage des mots: en forte que l'on pourroit dire que la propofition confidérée grammaticalement eft la propofition de l'élocution; au lieu que la propofition confidérée logiquement eft celle de l'entendement, qui n'a égard qu'aux différentes parties, je veux dire, aux différens points de vue de fa penfée: il en confidere une partie comme fujet, l'autre comme attribut, fans avoir égard aux mots; ou bien il en regarde une comme caufe, l'autre comme effet; ainfi des autres manieres qui font l'objet de la penfée: c'eft ce qui va être éclairci par des exemples.

Celui qui me fuit, dit Jéfus-Chrift, ne marche point dans les ténebres; confidérons d'abord cette phrafe ou cet affemblage de mots grammaticalement, c'eft-à-dire, felon les raports que les mots ont entr'eux; raports d'où refulte le fens: je trouve que cette phrafe, au lieu d'une feule propofition, en contient trois.

1°. *Celui* eft le fujet de *ne marche point dans les ténebres*; & voilà une propofition principale; *celui* étant le fujet, eft ce que les grammairiens appelent *le nominatif du verbe*.

Ne marche point dans les ténebres; c'eft l'attribut; *marche* eft le verbe qui eft au fingulier & à la troifieme perfone, parce que le fujet eft au fingulier & eft un nom de la troifieme perfone, puifqu'il ne marque ni la perfone qui parle, ni celle à qui l'on parle; *ne point* eft la négation, qui nie du fujet l'action *de marcher dans les ténebres*.

Dans les ténebres, eft une modification de l'action de celui qui marche, *il marche dans les ténebres*; *dans* eft une prépofition qui ne marque d'abord qu'une modification ou maniere incomplete, c'eft-à-dire que *dans*, étant une prépofition, n'indique d'abord qu'une efpece, une forte de modification, qui doit être enfuite fingularifée, appliquée, déterminée par un autre mot, qu'on appele par cette raifon *le complément* de la prépofition: ainfi, *les ténebres* eft le complément de *dans*; & alors ces mots, *dans les ténebres*, forment un fens particulier qui modifie *marche*, c'eft-à-dire, qui énonce une maniere particuliere de marcher.

2°. *Qui me fuit*, ces trois mots font une propofition incidente qui détermine *celui*, & le reftreint à ne fignifier que *le difciple de Jefus-Chrift*, c'eft-à-dire, celui qui regle fa conduite & fes mœurs fur les maximes de l'Évangile: ces propofitions incidentes énoncées par *qui*, font équivalentes à un adjectif.

Qui eft le fujet de cette propofition incidente; *me fuit* eft l'attribut; *fuit* eft le verbe; *me* eft le déterminant ou terme de l'action de *fuit*: car felon l'ordre de la penfée & des raports, *me* eft après *fuit*; mais felon l'élocution ordinaire ou *Conftruction ufuele*, ces fortes de pronoms précedent le verbe. Notre langue a confervé beaucoup plus d'inverfions latines qu'on ne penfe.

3°. *Dit Jéfus-Chrift*, c'eft une troifieme propofition qui fait une incife ou fens détaché; c'eft un adjoint: en ces occafions la *Conftruction ufuele* met le fujet de la propofition après le verbe: *Jéfus-Chrift* eft fujet, & *dit* eft l'attribut.

Confidérons maintenant cette propofition à la maniere des logiciens; commençons d'abord à en féparer l'incife, *dit Jefu-Chrift*: il ne nous reftera plus qu'une feule propofition; *Celui qui me fuit*: ces mots ne forment qu'un fens total; *qui* eft le fujet de la propofition logique, fujet complexe ou compofé; car on ne juge de *celui*, qu'autant qu'il eft *celui qui me fuit*: voilà le fujet logique ou de l'entendement. C'eft de ce fujet que l'on penfe & que l'on dit qu'*il ne marche point dans les ténebres*.

Il en eft de même de cette autre propofition: *Alexandre, qui étoit roi de Macédoine, vainquit Darius*. Examinons d'abord cette phrafe grammaticalement. J'y trouve deux propofitions: *Alexandre vainquit Darius*, voilà une propofition principale; *Alexandre* en eft le fujet; *vainquit Darius*, c'eft l'attribut. *Qui étoit roi de Macédoine*, c'eft une propofition incidente; *qui* en eft le fujet, & *étoit roi de Macédoine*, l'attribut. Mais logiquement ces mots, *Alexandre qui étoit roi de Macédoine*, forment un fens équivalent à *Alexandre roi de Macédoine*: ce fens total eft le fujet complexe de la propofition; *vainquit Darius*, c'eft l'attribut.

Je crois qu'un grammairien ne peut pas fe difpenfer de connoître ces différentes fortes de propofitions, s'il veut faire la *Conftruction* d'une maniere raifonable.

Les divers noms que l'on donne aux différentes propofitions, & fouvent à la même, font tirés des divers points de vue fous lefquels on les confidere: nous allons raffembler ici celles dont nous venons de parler, & que nous croyons qu'un grammairien doit connoître.

TABLE de divers noms que l'on donne aux Propositions, aux Sujets, & aux Attributs.

I. Division.

- PROPOSITION DIRECTE énoncée par le mode indicatif. Elle marque un jugement.
- PROPOSITION OBLIQUE exprimée par quelque autre mode du verbe. Elle marque, non un jugement, mais quelque considération particuliere de l'esprit. On l'appele *Énonciation*.

Les Propositions & les Énonciations sont composées d'un Sujet & d'un Attribut.

- *Le Sujet est*, ou
  1. Simple tant au pluriel qu'au singulier.
  2. Multiple, lorsqu'on aplique le même Attribut à différens individus.
  3. Complexe.
  4. Énoncé par plusieurs mots qui forment un sens total, & qui sont équivalens à un nom.
- *L'Attribut est*, ou
  - Simple.
  - Composé, c'est-à-dire, énoncé par plusieurs mots.

II. Division.

- PROPOSITION ABSOLUE *ou* COMPLETE.
- PROPOSITION RELATIVE *ou* PARTIELE. On les appele aussi *corrélatives*.

L'ensemble des propositions corrélatives ou partieles forme la Période.

- *La Période est composée*, ou
  - De membres seulement.
  - D'incises seulement.
  - De membres & d'incises.

III. Division.
- Proposition explicative.
- Proposition déterminative.

IV. Division.
- Proposition principale.
- Proposition incidente.

V. Division.
- Proposition implicite ou elliptique.
- Proposition explicite.

VI. Division.
- Proposition considéré grammaticalement.
- Proposition considérée logiquement.

Il faut observer que les logiciens donnent le nom de *Proposition composée*, à tout sens total qui résulte du raport que deux propositions grammaticales ont entr'elles; raports qui sont marqués par la valeur des différentes conjonctions qui unissent les propositions grammaticales.

Ces propositions composées ont divers noms selon la valeur de la conjonction, ou de l'adverbe conjonctif, ou du relatif qui unit les simples propositions partieles & en fait un tout. Par exemple, *ou*, *aut*, *vel*, est une conjonction disjonctive ou de division. On rassemble d'abord deux objets pour donner ensuite l'alternative de l'un ou celle de l'autre. Ainsi, après avoir d'abord rassemblé dans mon esprit l'idée du soleil & celle de la terre, je dis que c'est ou le soleil qui tourne, ou que c'est la terre: voilà deux propositions grammaticales relatives, dont les logiciens ne font qu'une proposition composée, qu'ils appelent *Proposition disjonctive*.

Telles sont encore les propositions conditioneles qui résultent du raport de deux propositions par la conjonction conditionele *si* ou *pourvu que*: *si vous étudiez bien, vous deviendrez savant*; voilà une proposition composée qu'on appele *conditionele*. Ces propositions sont composées de deux propositions particulieres, dont l'une exprime une condition d'où dépend un effet que l'autre énonce. Celle où est la condition s'appele l'*antécédent*, *si vous étudiez bien*; celle qui énonce l'effet qui suivra la condition, est appelée le *conséquent*, *vous deviendrez savant*.

Il est estimé parce qu'il est savant & vertueux. Voilà une proposition composée, que les logiciens appelent *causale*, du mot *parce que*, qui sert à exprimer la cause de l'effet que la premiere proposition énonce. *Il est estimé*; voilà l'effet; & pourquoi? *parce qu'il est savant & vertueux*; voilà la cause de l'estime.

La fortune peut bien ôter les richesses, mais elle ne peut pas ôter la vertu: voilà une proposition composée, qu'on appele *adversative* ou *discrétive*, du latin *discretivus* (Donat) qui sert à séparer, à distinguer, parce qu'elle est composée de deux propositions, dont la seconde marque une distinction, une séparation, une sorte de contrariété & d'opposition par raport à la premiere; & cette séparation est marquée par la conjonction adversative *mais*.

Il est facile de démêler ainsi les autres sortes de propositions composées; il suffit pour cela de connoître la valeur des conjonctions qui lient les propositions particulieres, & qui, par cette liaison, forment un tout qu'on appele *Proposition composée*. On fait ensuite aisément la *Construction* détaillée de chacune des propositions particulieres, qu'on appele aussi *partieles* ou *corrélatives*.

Je ne parle point ici des autres sortes de propositions, comme des propositions universeles, des particulieres, des singulieres, des indéfinies, des affirmatives, des négatives, des contradictoires, *&c*. Quoique ces connoissances soient très-utiles, j'ai cru ne devoir parler ici de la proposition, qu'autant qu'il est nécessaire de la connoître pour avoir des principes sûrs de *Construction*.

DEUX RAPORTS GÉNÉRAUX *entre les mots dans*

la Construction : I. *raport d'identité* : II. *raport de détermination*. Tous les raports particuliers de *Construction*, se réduisent à deux sortes de raports généraux.

I. *Raport d'identité*. C'est le fondement de l'accord de l'adjectif avec son substantif, car l'adjectif ne fait qu'énoncer ou déclarer ce que l'on dit qu'est le substantif; en sorte que l'adjectif c'est le substantif analysé, c'est-à-dire, considéré comme étant de telle ou telle façon, comme ayant telle ou telle qualité : ainsi, l'adjectif ne doit pas marquer, par raport au genre, au nombre, & au cas, des vues qui soient différentes de celles sous lesquelles l'esprit considere le substantif.

Il en est de même entre le verbe & le sujet de la proposition, parce que le verbe énonce que l'esprit considere le sujet comme étant, ayant, ou faisant quelque chose: ainsi, le verbe doit indiquer le même nombre & la même persone que le sujet indique ; & il y a des langues, tel est l'hébreu, où le verbe indique même le genre. Voilà ce que j'apele *raport* ou *raison d'identité*, du latin *idem*.

II. La seconde sorte de raport qui regle la *Construction* des mots, c'est le raport de détermination.

Le service des mots dans le discours, ne consiste qu'en deux points:

1°. A énoncer une idée; *lumen*, lumiere; *sol*, soleil.

2°. A faire connoître le raport qu'une idée a avec une autre idée; ce qui se fait par les signes établis en chaque langue, pour étendre & restreindre les idées & en faire des applications particulieres.

L'esprit conçoit une pensée tout-d'un-coup, par la simple intelligence, comme nous l'avons déja remarqué; mais quand il faut énoncer une pensée, nous sommes obligés de la diviser, de la présenter en détail par les mots, & de nous servir des signes établis pour en marquer les divers raports. Si je veux parler de la lumiere du soleil, je dirai en latin, *lumen solis*, & en françois *de le soleil*, & par contraction, *du soleil*, selon la *Construction* usuele : ainsi, en latin, la terminaison de *solis* détermine *lumen* à ne signifier alors que la lumiere du soleil. Cette détermination se marque en françois par la préposition *de*, dont les Latins ont souvent fait le même usage, comme nous l'avons fait voir en parlant de l'article, *templum* DE *marmore*, un temple DE marbre. Virg. *&c.*

La détermination qui se fait en latin par la terminaison de l'accusatif, *diliges Dominum Deum tuum*, ou *Dominum Deum tuum diliges*; cette détermination, dis-je, se marque en françois par la place ou position du mot, qui, selon la *Construction* ordinaire, se met après le verbe, *tu aimeras le Seigneur ton Dieu*. Les autres déterminations ne se font aujourd'hui en françois que par le secours des prépositions. Je dis *aujourd'hui*, parce qu'autrefois un nom substantif placé immédiatement après un autre nom substantif, le déterminoit de la même maniere qu'en latin ; un nom qui a la terminaison du génitif, détermine le nom auquel il se rapporte, *lumen solis*, *liber Petri*, *au temps Innocent III* (Villehardouin), au temps d'Innocent III ; l'*Incarnation notre Seigneur* (idem), pour l'Incarnation *de* notre Seigneur ; *le service Dieu* (idem), pour le service *de* Dieu ; le *frere l'empereur* (Baudoin, *id. p.* 163), pour le frere *de* l'empereur : & c'est de là que l'on dit encore l'*hôtel-Dieu*, &c. Voyez la *Préface des Antiquités Gauloises de* Borel. Ainsi, nos peres ont d'abord imité l'une & l'autre maniere des Latins : premiérement, en se servant en ces occasions de la préposition *de* ; *templum de marmore*, un temple de marbre: secondement, en plaçant le substantif modifiant immédiatement après le modifié ; *frater imperatoris*, le frere l'empereur ; *domus Dei*, l'hôtel-Dieu. Mais alors le latin désignoit, par une terminaison particuliere, l'effet du nom modifiant ; avantage qui ne se trouvoit point dans les noms françois, dont la terminaison ne varie point. On a enfin donné la préférence à la premiere maniere, qui marque cette sorte de détermination par le secours de la préposition *de* : *la gloire de Dieu*.

La Syntaxe d'une langue ne consiste que dans les signes de ces différentes déterminations. Quand on connoît bien l'usage & la destination de ces signes, on sait la Syntaxe de la langue : j'entends la *Syntaxe nécessaire*, car la Syntaxe usuele & élégante demande encore d'autres observations ; mais ces observations supposent toujours celle de la Syntaxe nécessaire, & ne regardent que la néteté, la vivacité, & les grâces de l'Élocution ; ce qui n'est pas maintenant de notre sujet.

Un mot doit être suivi d'un ou de plusieurs autres mots déterminans, toutes les fois que par lui-même il ne fait qu'une partie de l'analyse d'un sens particulier ; l'esprit se trouve alors dans la nécessité d'atendre & de demander le mot déterminant, pour avoir tout le sens particulier que le premier mot ne lui annonce qu'en partie. C'est ce qui arive à toutes les prépositions, & à tous les verbes actifs transitifs : *il est allé à* ; *à* n'énonce pas tout le sens particulier: & je demande *où?* on répond, *à la chasse*, *à Versailles*, selon le sens particulier qu'on a à désigner. Alors le mot qui acheve le sens, dont la préposition n'a énoncé qu'une partie, est le complément de la préposition ; c'est-à-dire que la préposition & le mot qui la détermine, font ensemble un sens partiel, qui est ensuite adapté aux autres mots de la phrase ; en sorte que la préposition est, pour ainsi dire, un mot d'espece ou de sorte, qui doit ensuite être déterminé individuélement: par exemple, *cela est dans* ; *dans* marque une sorte de maniere d'être par raport au lieu ; & si j'ajoute *dans la maison*, je détermine, j'individualise, pour ainsi dire, cette maniere spécifique d'*être dans*.

Il en est de même des verbes actifs: quelqu'un me dit que le *roi a donné*; ces mots *a donné* ne font qu'une partie du sens particulier, l'esprit n'est pas satisfait, il n'est qu'ému, on atend, ou l'on demande, 1°. *ce que le roi a donné*, 2°. *à qui il a donné*. On répond, par exemple, à la premiere question, *que le roi a donné un régiment*: voilà l'esprit satisfait par raport à la chose donnée; *régiment* est donc à cet égard le déterminant de *a donné*, il détermine *a donné*. On demande ensuite; *à qui le roi a-t-il donné ce régiment?* On répond *à Monsieur N.* ainsi la préposition *à*, suivie du nom qui la détermine, fait un sens partiel qui est le déterminant de *a donné* par raport *à la persone*, à qui. Ces deux sortes de relations sont encore plus sensibles en latin, où elles sont marquées par des terminaisons particulieres. *Reddite* (illa) *quæ sunt Cæsaris, Cæsari: &* (illa) *quæ sunt Dei, Deo*.

Voilà deux sortes de déterminations aussi nécessaires & aussi directes l'une que l'autre, chacune dans son espece. On peut, à la vérité, ajouter d'autres circonstances à l'action, comme le *temps*, le *motif*, la *maniere*. Les mots qui marquent ces circonstances ne sont que des adjoints, que les mots précédens n'exigent pas nécessairement. Il faut donc bien distinguer les déterminations nécessaires, d'avec celles qui n'influent en rien à l'essence de la proposition grammaticale, en sorte que, sans ces adjoints, on perdroit à la vérité quelques circonstances de sens; mais la proposition n'en seroit pas moins telle proposition.

À l'occasion du raport de détermination, il ne sera pas inutile d'observer qu'un nom substantif ne peut déterminer que trois sortes de mots: 1°. un autre nom, 2°. un verbe, 3°. ou enfin une préposition. Voilà les seules parties du discours qui aient besoin d'être déterminées; car l'adverbe ajoute quelque circonstance de temps, de lieu, ou de maniere; ainsi, il détermine lui-même l'action ou ce qu'on dit du sujet, & n'a pas besoin d'être déterminé. Les conjonctions lient les propositions; & à l'égard de l'adjectif, il se *construit* avec son substantif par le raport d'identité.

1°. Lorsqu'un nom substantif détermine un autre nom substantif, le substantif déterminant se met au génitif en latin, *lumen solis*: & en françois ce raport se marque par la préposition *de*: sur quoi il faut remarquer que, lorsque le nom déterminant est un individu de l'espece qu'il détermine, on peut considérer le nom d'espece comme un adjectif, & alors on met les deux noms au même cas par raport d'identité: *urbs Roma, Roma quæ est urbs*; c'est ce que les grammairiens appelent *Apposition*. C'est ainsi que nous disons le *mont Parnasse*, le *fleuve Don*, le *cheval Pégase*, &c. Mais en dépit des grammairiens modernes, les meilleurs auteurs Latins ont aussi mis au génitif le nom de l'individu, par raport de détermination. *In oppido Antiochiæ* (Cic.); & (Virg.) *celsam Buthroti ascendimus urbem* (*Æn. l. III*, v. 293); exemple remarquable, car *urbem Buthroti* est à la question *quo*. Aussi les commentateurs qui préferent la regle de nos grammairiens à Virgile, n'ont pas manqué de mettre dans leurs notes *Ascendimus in urbem Buthrotum*. Pour nous qui préférons l'autorité incontestable & soutenue des auteurs Latins, aux remarques frivoles de nos grammairiens, nous croyons que quand on dit *maneo Lutetiæ*, il faut sous-entendre *in urbe*.

2°. Quand un nom détermine un verbe, il faut suivre l'usage établi dans une langue pour marquer cette détermination. Un verbe doit être suivi d'autant de noms déterminans, qu'il y a de sortes d'émotions que le verbe excite nécessairement dans l'esprit. *J'ai donné*: quoi? & à qui?

3°. À l'égard de la préposition, nous venons d'en parler. Nous observerons seulement ici qu'une préposition ne détermine qu'un nom substantif, ou un mot pris substantivement; & que, quand on trouve une préposition suivie d'une autre, comme quand on dit *pour du pain*, *par des hommes*, &c. alors il y a ellipse *pour quelque partie du pain*, *par quelques-uns des hommes*.

Autres remarques pour bien faire la Construction.

I. Quand on veut faire la *Construction* d'une période, on doit d'abord la lire entiérement, & s'il y a quelque mot de sous-entendu, le sens doit aider à le suppléer. Ainsi, l'exemple trivial des rudimens *Deus quem adoremus*, est défectueux. On ne voit pas pourquoi *Deus* est au nominatif; il faut dire *Deus quem adoramus est omnipotens*: *Deus est omnipotens*, voilà une proposition; *Quem adoremus* en est une autre.

II. Dans les propositions absolues ou completes, il faut toujours commencer par le sujet de la proposition; & ce sujet est toujours ou un individu, soit réel soit métaphysique, ou bien un sens total exprimé par plusieurs mots.

III. Mais lorsque les propositions sont relatives & qu'elles forment des périodes, on commence par les conjonctions ou par les adverbes conjonctifs qui les rendent relatives; par exemple, *si*, *quand*, *lorsque*, *pendant que*, &c. on met à part la conjonction ou l'adverbe conjonctif, & l'on examine ensuite chaque proposition séparément; car il faut bien observer qu'un mot n'a aucun accident grammatical, qu'à cause de son service dans la seule proposition où il est employé.

IV. Divisez d'abord la proposition en sujet & en attribut le plus simplement qu'il sera possible; après quoi ajoutez au sujet personel, ou réel ou abstrait, chaque mot qui y a raport, soit par la raison de l'identité ou par la raison de la détermination; ensuite passez à l'attribut en commençant par le verbe, & ajoutant chaque mot qui a raport selon l'ordre le plus simple, & selon les déterminations que les mots se donnent successivement.

S'il y a quelque adjoint ou incise qui ajoute à

la propoſition quelque circonſtance de temps, de maniere, ou quelque autre; après avoir fait la *Conſtruction* de cet inciſe, & après avoir connu la raiſon de la modification qu'il a, placez-le au commencement ou à la fin de la propoſition ou de la période, ſelon que cela vous paroîtra plus ſimple & plus naturel.

Par exemple, *Imperante Cæſare Auguſto, unigenitus Dei filius Chriſtus, in civitate David, quæ vocatur Bethleem, natus eſt*. Je cherche d'abord le ſujet perſonel, & je trouve *Chriſtus*; je paſſe à l'attribut, & je vois *eſt natus*: je dis d'abord *Criſtus eſt natus*. Enſuite je connois par la terminaiſon que *Filius unigenitus* ſe raporte à *Chriſtus* par raport d'identité; & je vois que *Dei* étant au génitif, ſe raporte à *Filius* par raport de détermination: ce mot *Dei* détermine *Filius* à ſignifier ici le *Fils unique de Dieu*: ainſi j'écris le ſujet total, *Chriſtus unigenitus filius Dei*.

Eſt natus, voilà l'attribut néceſſaire. *Natus* eſt au nominatif, par raport d'identité avec *Chriſtus*; car le verbe *eſt* marque ſimplement que le ſujet eſt, & le mot *natus* dit ce qu'il eſt, né; *eſt natus*, comme nous diſons *il eſt venu, il eſt allé*. L'indication du temps paſſé eſt dans le participe; *venu, allé*, natus, *&c.*

In civitate David, voilà un adjoint qui marque la circonſtance du lieu de la naiſſance. *In*, prépoſition de lieu déterminée par *Civitate David*. *David*, nom propre qui détermine *civitate*. *David*, ce mot ſe trouve quelquefois décliné à la maniere des Latins *David, Davidis*; mais il eſt ici employé comme nom hébreu, qui, paſſant dans la langue latine ſans en prendre les inflexions, eſt conſidéré comme indéclinable.

Cette cité de David eſt déterminée plus ſingulierement par la propoſition incidente, *Quæ vocatur Bethleem*.

Il y a de plus ici un autre adjoint qui énonce une circonſtance de temps, *Imperante Cæſare Auguſto*. On place ces ſortes d'adjoints ou au commencement ou à la fin de la propoſition, ſelon que l'on ſent que la maniere de les placer apporte on plus de grâce ou plus de clarté.

Je ne voudrois pas que l'on fatiguât les jeunes gens qui commencent, en les obligeant de faire ainſi eux-mêmes la *Conſtruction*, ni d'en rendre raiſon de la maniere que nous venons de le faire; leur cerveau n'a pas encore aſſez de conſiſtance pour ces opérations réfléchies. Je voudrois ſeulement qu'on ne les occupât d'abord qu'à expliquer un texte ſuivi, *conſtruit* ſelon ces idées; ils commenceront ainſi à les ſaiſir par ſentiment: & lorſqu'ils ſeront en état de concevoir les raiſons de la *Conſtruction*, on ne leur en apprendra point d'autres que celles dont la nature & leurs propres lumieres leur feront ſentir la vérité. Rien de plus facile que de les leur faire entendre peu à peu ſur un latin où elles ſont obſervées, & qu'on leur a fait expliquer pluſieurs fois. Il en réſulte deux grands avantages; 1°. moins de dégoût & moins de peine; 2°. leur raiſon ſe forme, leur eſprit ne ſe gâte point, & ne s'acoutume pas à prendre le faux pour le vrai, les ténebres pour la lumiere, ni à admetre des mots pour des choſes. Quand on connoît bien les fondemens de la *Conſtruction*, on prend le goût de l'élégance par de fréquentes lectures des auteurs qui ont le plus de réputation.

Les principes métaphyſiques de la *Conſtruction* ſont les mêmes dans toutes les langues. Je vais en faire l'application ſur une idylle de Mad. des Houlieres.

Construction *grammaticale & raiſonée de l'idylle de* Mad. des Houlieres, *Les moutons*.

Hélas, petits Moutons, que vous êtes heureux!

Vous êtes heureux, c'eſt la propoſition.

Hélas, petits Moutons, ce ſont des adjoints à la propoſition, c'eſt-à-dire que ce ſont des mots qui n'entrent grammaticalement ni dans le ſujet ni dans l'attribut de la propoſition.

Hélas eſt une interjection qui marque un ſentiment de compaſſion: ce ſentiment a ici pour objet la perſone même qui parle; elle ſe croit dans un état plus malheureux que la condition des moutons.

Petits Moutons, ces deux mots ſont une ſuite de l'exclamation; ils marquent que c'eſt aux moutons que l'auteur adreſſe la parole; il leur parle comme à des perſones raiſonables.

Moutons c'eſt le ſubſtantif, c'eſt-à-dire le ſuppôt, l'être exiſtant; c'eſt le mot qui explique *vous*.

Petits, c'eſt l'adjectif ou qualificatif: c'eſt le mot qui marque que l'on regarde le ſubſtantif avec la qualification que ce mot exprime; c'eſt le ſubſtantif même conſidéré ſous un tel point de vue.

Petits, n'eſt pas ici un adjectif qui marque directement le volume & la petiteſſe des moutons; c'eſt plutôt un terme d'affection & de tendreſſe. La nature nous inſpire ce ſentiment pour les petits des animaux, qui ont plus de beſoin de notre ſecours que les grands.

Petits Moutons; ſelon l'ordre de l'analyſe énonciative de la penſée, il faudroit dire *Moutons petits*, car *petits* ſuppoſe *Moutons*: on ne met *petits* au pluriel & au maſculin, que parce que *Moutons* eſt au pluriel & au maſculin. L'adjectif ſuit le nombre & le genre de ſon ſubſtantif, parce que l'adjectif n'eſt que le ſubſtantif même conſidéré avec telle ou telle qualification; mais parce que ces différentes conſidérations de l'eſprit ſe font intérieurement dans le même inſtant, & qu'elles ne ſont diviſées que par la néceſſité de l'énonciation, la *Conſtruction* uſuele place au gré de l'uſage certains adjectifs avant, & d'autres après leurs ſubſtantifs.

Que vous êtes heureux! que eſt pris adverbialement, & vient du latin *quantum, ad quantum*, à quel point, combien: ainſi, *que* modifie le verbe;

il marque une maniere d'être, & vaut autant que l'adverbe *combien*.

Vous, est le sujet de la proposition ; c'est de *vous* que l'on juge. *Vous*, est le pronom de la seconde persone : il est ici au pluriel.

Êtes heureux, c'est l'attribut ; c'est ce qu'on juge de *vous*.

Êtes, est le verbe qui, outre la valeur ou signification particuliere de marquer l'existence, fait connoître l'action de l'esprit qui attribue cette existence *heureuse* à *vous* ; & c'est par cette propriété que ce mot est verbe ; on affirme que vous existez heureux.

Les autres mots ne sont que des dénominations ; mais le verbe, outre la valeur ou signification particuliere du qualificatif qu'il renferme, marque encore l'action de l'esprit qui attribue ou applique cette valeur à un sujet.

Êtes : la terminaison de ce verbe marque encore le nombre, la persone, & le temps présent.

Heureux est le qualificatif, que l'esprit considere comme uni & identifié à *vous*, à votre existence ; c'est ce que nous appelons le *Raport d'identité*.

Vous paissez dans nos champs sans souci, sans alarmes.

Voici une autre proposition.

Vous en est encore le sujet simple : c'est un pronom substantif ; car c'est le nom de la seconde persone, en tant qu'elle est la persone à qui l'on adresse la parole ; comme *roi*, *Pape*, sont des noms de persones en tant qu'elles possedent ces dignités. Ensuite les circonstances font connoître de quel roi ou de quel Pape on entend parler. De même ici les circonstances, les adjoints font connoître que ce *vous*, ce sont les moutons. C'est se faire une fausse idée des pronoms que de les prendre pour de simples vice-gérens, & de les regarder comme des mots mis à la place des vrais noms : si cela étoit, quand les Latins disent *Ceres* pour le pain, ou *Bacchus* pour le vin, *Ceres* & *Bacchus* seroient des pronoms.

Paissez est le verbe dans un sens neutre, c'est-à-dire que ce verbe marque ici un état de sujet ; il exprime en même temps l'action & le terme de l'action : car *vous paissez* est autant que *vous mangez l'herbe*. Si le terme de l'action étoit exprimé séparément, & qu'on dit *vous paissez l'herbe naissante*, le verbe seroit actif transitif.

Dans nos champs, voilà une circonstance de l'action.

Dans est une préposition qui marque une vue de l'esprit par raport au lieu : mais *dans* ne détermine pas le lieu ; c'est un de ces mots incomplets dont nous avons parlé, qui ne font qu'une partie d'un sens particulier, & qui ont besoin d'un autre mot pour former ce sens : ainsi, *dans* est la préposition, & *nos champs* en est le complément. Alors ces mots *dans nos champs* font un sens particulier qui entre dans la composition de la proposition. Ces sortes de sens sont souvent exprimés en un seul mot, qu'on appele *Adverbe*.

Sans souci, voilà encore une préposition avec son complément ; c'est un sens particulier qui fait un incise. *Incise* vient du latin *Incisum*, qui signifie *coupé* : c'est un sens détaché qui ajoute une circonstance de plus à la proposition. Si ce sens étoit supprimé, la proposition auroit une circonstance de moins ; mais elle n'en seroit pas moins proposition.

Sans alarmes est un autre incise.

Aussi-tôt aimés qu'amoureux.
On ne vous force point à répandre des larmes.

Voici une nouvele période ; elle a deux membres.

Aussi-tôt aimés qu'amoureux, c'est le premier membre, c'est-à-dire, le premier sens partiel qui entre dans la composition de la période.

Il y a ici ellipse, c'est-à-dire que, pour faire la *Construction* pleine, il faut suppléer des mots que la *Construction* usuele supprime, mais dont le sens est dans l'esprit.

Aussi-tôt aimés qu'amoureux, c'est-à-dire, *comme vous êtes aimés aussi-tôt que vous êtes amoureux*.

Comme est ici un adverbe relatif qui sert au raisonement, & qui doit avoir un corrélatif : *comme*, c'est-à-dire, *& parce que vous êtes*, &c.

Vous est le sujet, *êtes aimés aussi-tôt* est l'attribut : *aussi-tôt* est un adverbe relatif de temps, dans le même temps.

Que, autre adverbe de temps ; c'est le corrélatif d'*aussi-tôt*. *Que* apartient à la proposition suivante, *que vous êtes amoureux* : ce *que* vient du latin *in quo*, dans lequel, *cum*.

Vous êtes amoureux ; c'est la proposition corrélative de la précédente.

On ne vous force point à répandre des larmes : cette proposition est la corrélative du sens total des deux propositions précédentes.

On est le sujet de la proposition. *On* vient de *homo*. Nos peres disoient *hom*, *nou y a hom sus la terre*. *Voyez* Borel au mot *Hom*. *On* se prend dans un sens indéfini, indéterminé ; *une persone quelconque*, *un individu de votre espece*.

Ne vous force point à répandre des larmes. Voilà tout l'attribut : c'est l'attribut total ; c'est ce qu'on juge de *on*.

Force est le verbe qui est dit de *on* ; c'est pour cela qu'il est au singulier & à la troisieme persone.

Ne point, ces deux mots font une négation : ainsi, la proposition est négative. *Voyez* ce que nous avons dit de *point*, en parlant de l'*article* vers la fin.

Vous : ce mot, selon la *Construction* usuele, est ici avant le verbe ; mais, selon l'ordre de la *Construction* des vues de l'esprit, *vous* est après le verbe,

verbe, puisqu'il est le terme ou l'objet de l'action de *forcer*.

Cette transposition du pronom n'est pas en usage dans toutes les langues. Les Anglois disent, *I dress my self*; mot à mot, *j'habille moi-même*: nous disons *je m'habille*, selon la *Construction* usuele; ce qui est une véritable inversion, que l'habitude nous fait préférer à la *Construction* réguliere. On lit trois fois au dernier chapitre de l'Évangile de S. Jean, *Simon diligis me? Simon amas me?* Pierre aimez-vous moi? nous disons *Pierre m'aimez-vous?*

La plupart des étrangers qui vienent du Nord disent *j'aime vous*, *j'aime lui*, au lieu de dire *je vous aime*, *je l'aime* selon notre *Construction* usuele.

A répandre des larmes : répandre des larmes, ces trois mots font un sens total, qui est le complément de la préposition *à*. Cette préposition met ce sens total en raport avec *force*; forcer à, *cogere ad*. Virgile a dit, *cogitur ire in lacrymas* (Én. l. IV, v. 413.), & *vocant ad lacrymas*. (Én. l. XI, v. 96.)

Répandre des larmes : des larmes n'est pas ici le complément immédiat de *répandre*; *des larmes* est ici dans un sens partitif; il y a ici ellipse d'un substantif générique : *répandre une certaine quantité de larmes*; ou comme disent les poëtes Latins, *imbrem lacrymarum*, une pluie de larmes.

Vous ne formez jamais d'inutiles désirs.

Vous, sujet de la proposition; les autres mots sont l'attribut.

Formez, est le verbe à la seconde persone du présent de l'indicatif.

Ne, est la négation qui rend la proposition négative. *Jamais*, c'est un adverbe de temps. *Jamais*, en aucun temps. Ce mot vient de deux mots latins, *jam* & *magis*.

D'inutiles désirs, c'est encore un sens partitif; vous ne formez jamais certains désirs, quelques désirs qui soient du nombre des désirs inutiles. *D'inutiles désirs* : quand le substantif & l'adjectif sont ainsi le déterminant d'un verbe ou le complément d'une préposition dans un sens affirmatif, si l'adjectif précede le substantif, il tient lieu d'article, & marque la sorte ou espece, *vous formez d'inutiles désirs*; on qualifie d'*inutiles* les desirs que vous formez. Si au contraire le substantif précede l'adjectif, on lui rend l'article; c'est le sens individuel : *vous formez des désirs inutiles*; on veut dire que les désirs particuliers ou singuliers que vous formez sont du nombre des désirs inutiles. Mais dans le sens négatif on diroit, *vous ne formez jamais pas*, *point*, *de désirs inutiles* : c'est alors le sens spécifique; il ne s'agit point de déterminer tels ou tels désirs singuliers, on ne fait que marquer l'espece ou sorte de désirs que vous formez.

Dans vos tranquilles cœurs l'amour suit la nature.

La *Construction* est, *L'amour suit la nature dans vos cœurs tranquilles*. *L'amour* est le sujet de la proposition, & par cette raison il précede le verbe; *la nature* est le terme de l'action de *suit*, & par cette raison ce mot est après le verbe. Cette position est dans toutes les langues, selon l'ordre de l'énonciation & de l'analyse des pensées : mais lorsque cet ordre est interrompu par des transpositions, dans les langues qui ont des cas, il est indiqué par une terminaison particuliere, qu'on appele *Accusatif*; en sorte qu'après que toute la phrase est finie, l'esprit remet le mot à sa place.

Sans ressentir ses maux, vous avez ses plaisirs.

Construction, *Vous avez ses plaisirs, sans ressentir ses maux*. *Vous* est le sujet; les autres mots sont l'attribut.

Sans ressentir ses maux. *Sans* est une préposition dont *ressentir ses maux* est le complément. *Ressentir ses maux*, est un sens particulier équivalent à un nom. *Ressentir*, est ici un nom verbal. *Sans ressentir*, est une proposition implicite, *sans que vous ressentiez*. *Ses maux*, est après l'infinitif *ressentir*, parce qu'il en est le déterminant; il est le terme de l'action de *ressentir*.

L'ambition, l'honeur, l'intérêt, l'imposture,
Qui font tant de maux parmi nous,
Ne se rencontrent point chez vous.

Cette période est composée d'une proposition principale & d'une proposition incidente. Nous avons dit qu'une proposition qui tombe entre le sujet & l'attribut d'une autre proposition, est appelée *proposition incidente*, du latin *incidere*, tomber dans; & que la proposition dans laquelle tombe l'incidente est appelée *proposition principale*, parce qu'ordinairement elle contient ce que l'on veut principalement faire entendre.

L'ambition, l'honeur, l'intérêt, l'imposture,
Ne se rencontrent point chez vous.

Voilà la proposition principale.

L'ambition, *l'honeur*, *l'intérêt*, *l'imposture*; c'est-là le sujet de la proposition : cette sorte de sujet est appelé *sujet multiple*, parce que ce sont plusieurs individus qui ont un attribut commun. Ces individus sont ici des individus métaphysiques, des termes abstraits, à l'imitation d'objet réels.

Ne se rencontrent point chez vous, est l'attribut : or, on pouvoit dire, *l'ambition ne se rencontre point chez vous : l'honeur ne se rencontre point chez vous*; *l'intérêt*, &c. ce qui auroit fait quatre propositions. En rassemblant les divers sujets dont

on veut dire la même choſe, on abrege le diſcours & on le rend plus vif.

Qui ſont tant de maux parmi nous ; c'eſt la propoſition incidente : *qui* en eſt le ſujet ; c'eſt le pronom relatif ; il rapele à l'eſprit *l'ambition*, *l'honeur*, *l'intérêt*, *l'impoſture* dont on vient de parler.

Font tant de maux parmi nous, c'eſt l'attribut de la propoſition incidente.

Tant de maux, c'eſt le déterminant de *font*, c'eſt le terme de l'action de *font*.

Tant, vient de l'adjectif *tantus*, *a*, *tum*. *Tant* eſt pris ici ſubſtantivement ; *tantum malorum*, *tantum* χρῆμα *malorum*, une ſi grande quantité de maux.

De maux, eſt le qualificatif de *tant ;* c'eſt un des uſages de la prépoſition *de*, de ſervir à la qualification.

Maux, eſt ici dans un ſens ſpécifique, indéfini, & non dans un ſens individuel : ainſi, *maux* n'eſt pas précédé de l'article *les*.

Parmi nous, eſt une circonſtance de lieu ; *nous* eſt le complément de la prépoſition *parmi*.

Cependant nous avons la raiſon pour partage.
Et vous en ignorez l'uſage.

Voilà deux propoſitions liées entr'elles par la conjonction *&*.

Cependant, adverbe ou conjonction adverſative, c'eſt-à-dire, qui marque reſtriction ou oppoſition par raport à une autre idée ou penſée. Ici cette penſée eſt, *nous avons la raiſon ; cependant mal-gré cet avantage les paſſions font tant de maux parmi nous*. Ainſi, *cependant* marque oppoſition, contrariété, entre *avoir la raiſon* & *avoir des paſſions*. Il y a donc ici une de ces propoſitions que les logiciens appelent *adverſative* ou *diſcrétive*.

Nous, eſt le ſujet ; *avons la raiſon pour partage*, eſt l'attribut.

La raiſon pour partage : l'auteur pouvoit dire *la raiſon en partage :* mais alors il y auroit eu un bâillement ou *hiatus*, parce que la *raiſon* finit par la voyele naſale *on*, qui auroit été ſuivie de *en*. Les poëtes ne ſont pas toujours ſi exacts, & redoublent l'*n* en ces occaſions, *la raiſon-n-en partage ;* ce qui eſt une prononciation vicieuſe : d'un autre côté, en diſant *pour partage*, la rencontre de ces deux ſyllabes, *pour*, *par*, eſt déſagréable à l'oreille.

Vous en ignorez l'uſage ; vous, eſt le ſujet ; *en ignorez l'uſage*, eſt l'attribut. *Ignorez*, eſt le verbe ; *l'uſage*, eſt le déterminant de *ignorez ;* c'eſt le terme de la ſignification d'ignorer ; c'eſt la choſe ignorée. C'eſt le mot qui détermine *ignorez*.

En, eſt une ſorte d'adverbe pronominal. Je dis que *en* eſt une ſorte d'adverbe, parce qu'il ſignifie autant qu'une prépoſition & un nom ; *en*, *inde ;* de cela, de la raiſon. *En* eſt un adverbe pronominal, parce qu'il n'eſt employé que pour réveiller l'idée d'un autre mot, *vous ignorez l'uſage de la raiſon*.

Innocens Animaux, n'en ſoyez point jaloux.

C'eſt ici une énonciation à l'Impératif.

Innocens Animaux : ces mots ne dépendent d'aucun autre qui les précede, & ſont énoncés ſans articles : ils marquent en pareil cas la perſone à qui l'on adreſſe la parole.

Soyez, eſt le verbe à l'impératif : *ne point*, c'eſt la négation.

En, de cela, de ce que nous avons la *raiſon pour partage*.

Jaloux, eſt l'adjectif : c'eſt ce qu'on dit que les animaux ne doivent pas être : Ainſi, ſelon la penſée *jaloux* ſe raporte à animaux, par raport d'identité, mais négativement, *ne ſoyez pas jaloux*.

Ce n'eſt pas un grand avantage.

Ce, pronom de la troiſieme perſone ; *hoc*, ce, cela, à ſavoir que *nous avons la raiſon n'eſt pas un grand avantage*.

Cette fiere raiſon, dont on fait tant de bruit,
Contre les paſſions n'eſt pas un ſûr remede.

Voici propoſition principale & propoſition incidente.

Cette fiere raiſon n'eſt pas un remede sûr contre les paſſions, voilà la propoſition principale.

Dont on fait tant de bruit, c'eſt la propoſition incidente.

Dont, eſt encore un adverbe pronominal ; *de laquelle*, *touchant laquelle*. *Dont* vient de *unde*, par mutation ou tranſpoſition de lettres, dit Nicot ; nous nous en ſervons pour *duquel*, *de laquelle*, *de qui*, *de quoi*.

On, eſt le ſujet de cette propoſition incidente.

Fait tant de bruit, en eſt l'attribut. *Fait*, eſt le verbe ; *tant de bruit*, eſt le déterminant de *fait :* tant de bruit, *tantam* χρῆμα *jactationis*, *tantam rem jactationis*.

Un peu de vin la trouble, un enfant la ſéduit.

Un peu de vin la trouble. *Un peu*, *peu* eſt un ſubſtantif, *parum vini*, une petite quantité de vin. On dit *le peu*, *de peu*, *à peu*, *pour peu*. *Peu* eſt ordinairement ſuivi d'un qualificatif : *de vin*, eſt le qualificatif de *peu*. *Un peu : un* & *le* ſont des adjectifs prépoſitifs qui indiquent des individus. *Le* & *ce* indiquent des individus déterminés ; au lieu que *un* indique un individu indéterminé : il a le même ſens que *quelque*. Ainſi, *un peu* eſt bien différent de *le peu ;* celui-ci précede l'individu déterminé, & l'autre l'individu indéterminé.

Un peu de vin, ces quatres mots expriment une idée particuliere, qui eſt le ſujet de la propoſition.

La trouble, c'eſt l'attribut : *trouble*, eſt le verbe ; *la*, eſt le terme de l'action du verbe. *La* eſt un

pronom de la troisieme persone ; c'est-à-dire que *la* rapele l'idée de la persone ou de la chose dont on a parlé ; *trouble la*, *elle*, *la raison*.

Un enfant (l'Amour) *la séduit* ; c'est la même *Construction* que dans la proposition précédente.

Et déchirer un cœur qui l'appele à son aide,
Est tout l'effet qu'elle produit.

La *Construction* de cette petite période mérite attention. Je dis *période*, grammaticalement parlant, parce que cette phrase est composée de trois propositions grammaticales, car il y a trois verbes à l'indicatif, *appele*, *est*, *produit*.

Déchirer un cœur est tout l'effet, c'est la premiere proposition grammaticale ; c'est la proposition principale.

Déchirer un cœur, c'est le sujet énoncé par plusieurs mots, qui font un sens qui pouroit être énoncé par un seul mot si l'usage en avoit établi un. *Trouble*, *agitation*, *repentir*, *remords*, sont à peu près les équivalens de *déchirer un cœur*.

Déchirer un cœur, est donc le sujet ; & *est tout l'effet*, c'est l'attribut.

Qui l'appele à son aide, c'est une proposition incidente.

Qui en est le sujet ; ce *qui* est le pronom relatif qui rapele *cœur*.

L'appele à son aide, c'est l'attribut de *qui* ; *la* est le terme de l'action d'*appele* ; *appele elle*, *appele la raison*.

Qu'elle produit, *elle produit lequel effet*. C'est la troisieme proposition.

Elle, est le sujet : *elle* est un pronom qui rapele *raison*.

Produit que, c'est l'attribut d'*elle* : *que* est le terme de *produit* ; c'est un pronom qui rapele *effet*.

Que étant le déterminant ou terme de l'action de *produit*, est après *produit*, dans l'ordre des pensées, & selon la *Construction* simple : mais la *Construction* usuele l'énonce avant *produit* ; parce que le *que* étant un relatif conjonctif, il rapele *effet*, & joint *elle produit* avec *effet*. Or ce qui joint doit être entre deux termes ; la relation en est plus aisément aperçue, comme nous l'avons déja remarqué.

Voilà trois propositions grammaticales ; mais logiquement il n'y a là qu'une seule proposition.

Et déchirer un cœur qui l'appele à son aide : ces mots font un sens total qui est le sujet de la proposition logique.

Est tout l'effet qu'elle produit, voilà un autre sens total, qui est l'attribut ; c'est ce qu'on dit de *déchirer un cœur*.

Toujours impuissante & sévere,
Elle s'oppose à tout & ne surmonte rien.

Il y a encore ici ellipse dans le premier membre de cette phrase. La *Construction* pleine est : *la raison est toujours impuissante & sévere ; elle s'oppose à tout, parce qu'elle est sévere ; & elle ne surmonte rien, parce qu'elle est impuissante*.

Elle s'oppose à tout ce que nous voudrions faire qui nous seroit agréable. *Opposer*, ponere ob, *poser devant*, *s'opposer*, *opposer soi*, *se mettre devant comme un obstacle*. *Se*, est le terme de l'action d'*opposer*. La *Construction* usuele le met avant son verbe, comme *me*, *te*, *le que*, &c. *A tout*, Cicéron a dit, *opponere ad*.

Ne surmonte rien ; *rien* est ici le terme de l'action de *surmonte*. *Rien* est toujours acompagné de la négation exprimé ou sous-entendue, *rien*, nullam rem.

Sur toutes riens garde ces points. Mehun au testament, où vous voyez que *sur toutes riens* veut dire *sur toutes choses*.

Sous la garde de votre chien
Vous devez beaucoup moins redouter la colere
Des loups cruels & ravissans,
Que, sous l'autorité d'une telle chimere,
Nous ne devons craindre nos sens.

Il y a ici ellipse & synthese : la synthese se fait lorsque les mots se trouvent exprimés ou arangés selon un certain sens que l'on a dans l'esprit.

De ce que (*ex eo quod*, *propterea quod*) vous êtes sous la garde de votre chien, vous devez, redouter la colere des loups cruels & ravissans *beaucoup moins* ; au lieu que nous qui ne sommes que sous la garde de la raison, nous n'en devons pas craindre nos sens *beaucoup moins*.

Nous n'en devons pas moins craindre nos sens, voilà la synthese ou syllepse qui attire le *ne* dans cette phrase.

La colere des loups. La Poésie se permet cette expression ; l'image en est plus noble & plus vive : mais ce n'est pas par colere que, les loups & nous, nous mangeons les moutons. Phedre a dit, *fauce improba*, le gosier, l'avidité ; & la Fontaine a dit *la faim*.

Beaucoup moins, *multo magis*, c'est une expression adverbiale qui sert à la comparaison, & qui par conséquent demande un corrélatif *que*, &c. *Beaucoup moins*, selon un coup moins beau, moins grand. *Voyez ce que nous avons dit de* Beaucoup *en parlant de l'article*.

Ne vaudroit il pas mieux vivre, comme vous faites,
Dans une douce oisiveté ?

Voilà une proposition qui fait un sens incomplet, parce que la corrélative n'est pas exprimée ; mais elle va l'être dans la période suivante, qui a le même tour.

Comme vous faites, est une proposition incidente.

Comme, adverbe ; *quomodo*, à la maniere que vous le faites.

Ne vaudroit-il pas mieux être, comme vous êtes,
Dans une heureuse obscurité,
Que d'avoir, sans tranquillité,
Des richesses, de la naissance,
De l'esprit, & de la beauté?

Il n'y a dans cette période que deux propositions relatives & une incidente.

Ne vaudroit-il pas mieux être, comme vous êtes dans une heureuse obscurité; c'est la premiere proposition relative, avec l'incidente *comme vous êtes*.

Notre syntaxe marque l'interrogation en mettant les pronoms persoñels après le verbe, même lorsque le nom est exprimé: *Le roi ira-t-il à Fontainebleau? Aimez-vous la vérité? Irai-je?*

Voici quel est le sujet de cette proposition: *il*, illud, *ceci*, *à savoir*, *être dans une heureuse obscurité*; sens total énoncé par plusieurs mots équivalens à un seul; ce sens total est le sujet de la proposition.

Ne vaudroit-il pas mieux? voilà l'attribut avec le signe de l'interrogation. Ce *ne* interrogatif nous vient des Latins, *Egone?* Térence, est-ce moi? *Adeone?* Térence, *irai-je? Superatne?* Virg. Enéid. III, vers 339, vit-il encore? *Jamne vides?* Cic. *voyez-vous? ne voyez-vous pas?*

Que, *quam*, c'est la conjonction ou particule qui lie la proposition suivante, en sorte que la proposition précédente & celle qui suit sont les deux corrélatives de la comparaison.

Que la chose, l'agrément d'avoir, sans tranquillité, l'abondance des richesses, l'avantage de la naissance, de l'esprit, & de la beauté; voilà le sujet de la proposition corrélative.

Ne vaut, qui est sous-entendu, en est l'attribut. *Ne*, parce qu'on a dans l'esprit, *ne vaut pas tant que votre obscurité vaut.*

Ces prétendus trésors, dont on fait vanité.
Valent moins que votre indolence.

Ces prétendus trésors valent moins, voilà une proposition grammaticale relative.

Que votre indolence ne vaut, voilà la corrélative.

Votre indolence n'est pas dans le même cas; elle ne vaut pas ce *moins*; elle vaut bien davantage.

Dont on fait vanité, est une proposition incidente: *on fait vanité desquels*, *à cause desquels*: on dit *faire vanité*, *tirer vanité de*, *dont*, *desquels*. *On fait vanité*; ce mot *vanité* entre dans la composition du verbe, & ne marque pas une telle vanité en particulier; ainsi, il n'a point d'article.

Ils nous livrent sans cesse à des soins criminels.

Ils, ces trésors, ces avantages; *ils* est le sujet. *Livrent nous sans cesse à*, &c. c'est l'attribut.

A des soins criminels, c'est le sens partitif; c'est-à-dire que les soins auxquels ils nous livrent sont du nombre *des soins criminels*; ils en sont partie, ces prétendus avantages nous livrent à certains soins, à quelques soins qui sont de la classe *des soins criminels*.

Sans cesse, façon de parler adverbiale, *fine ulla intermissione*.

Par eux plus d'un remords nous ronge.

Plus d'un remords, voilà le sujet complexe de la proposition.

Ronge nous par eux; *à l'occasion de ces trésors* c'est l'attribut.

Plus d'un remords; *Plus* est ici substantif, & signifie *une quantité de remords plus grande que celle d'un seul remords*.

Nous voulons les rendre éternels,
Sans songer qu'eux & nous passerons comme un songe.

Nous, est le sujet de la proposition.

Voulons les rendre éternels sans songer, &c. c'est l'attribut logique.

Voulons, est un verbe actif. Quand on veut, on veut quelque chose. *Les rendre éternels*, *rendre ces trésors éternels*: ces mots forment un sens qui est le terme de l'action de *voulons*; c'est la chose que nous voulons.

Sans songer qu'eux & nous passerons comme un songe.

Sans songer: *sans*, préposition: *songer* est pris ici substantivement; c'est le complément de la préposition *sans*, *sans la pensée que*. *Sans songer* peut aussi être regardé comme une proposition implicite; *sans que nous songions*.

Que est ici une conjonction, qui unit à *songer* la chose à quoi l'on ne songe point.

Eux & nous passerons comme un songe: ces mots forment un sens total, qui exprime la chose à quoi l'on devroit songer. Ce sens total est énoncé dans la forme d'une proposition; ce qui est fort ordinaire en toutes les langues. *Je ne sais qui a fait cela*, nescio quis fecit; *quis fecit* est le terme ou l'objet de *nescio*: *nescio hoc*, *nempe quis fecit*.

Il n'est, dans ce vaste univers,
Rien d'assuré, rien de solide.

Il, illud, nempe, *ceci*, *à savoir*, *rien d'assuré*, *rien de solide*: *quelque chose d'assuré*, *quelque chose de solide*, voilà le sujet de la proposition; *n'est* (pas) *dans ce vaste univers*, en voilà l'attribut: la négation *ne* rend la proposition négative.

D'assuré; ce mot est pris ici substantivement; *ne hilum quidem certi*. *D'assuré* est encore ici dans

un sens qualificatif, & non dans un sens individuel, & c'est pour cela qu'il n'est précédé que de la préposition *de* sans article.

Des choses d'ici bas la fortune décide
Selon ses caprices divers.

La fortune, sujet simple, terme abstrait personifié; c'est le sujet de la proposition. Quand nous ne connoissons pas la cause d'un événement, notre imagination vient au secours de notre esprit, qui n'aime pas à demeurer dans un état vague & indéterminé; elle le fixe à des fantômes qu'elle réalise, & auxquels elle donne des noms, *fortune*, *hazard*, *bonheur*, *malheur*.

Décide des choses d'ici bas selon ses caprices divers, c'est l'attribut complexe.

Des choses, *de les choses*; *de* signifie ici *touchant*.

D'ici bas détermine *chose*; *ici bas*, est pris substantivement.

Selon ses caprices divers, est une maniere de décider: *selon* est la préposition: *ses caprices divers*, est le complément de la préposition.

Tout l'éfort de notre prudence
Ne peut nous dérober au moindre de ses coups.

Tout l'éfort de notre prudence, voilà le sujet complexe; *de notre prudence* détermine *l'éfort*, & le rend sujet complexe. *L'éfort de* est un individu métaphysique & par imitation, comme un tel homme ne peut, de même *tout l'éfort ne peut*.

Ne peut dérober nous; & selon la *Construction* usuele, *nous dérober*.

Au moindre, *à le moindre*; *à* est la préposition; *le moindre* est le complément de la préposition.

Au moindre de ses coups, *au moindre coup de ses coups*; *de ses coups* est dans le sens partitif.

Paissez, Moutons, paissez sans regle & sans science;
Mal-gré la trompeuse apparence,
Vous êtes plus heureux &c.

La trompeuse apparence, est ici un individu métaphysique personifié.

Mal-gré: ce mot est composé de l'adjectif *mauvais*, & du substantif *gré*, qui se prend pour *volonté*, *goût*. *Avec le mauvais gré de*, en retranchant le *de*, à la maniere de nos peres qui supprimoient souvent cette préposition, comme nous l'avons observé en parlant du raport de détermination. Les anciens disoient *maugré*, puis on a dit *malgré*; *malgré moi*, *avec le mauvais gré de moi*, *cum mea mala gratia*, *me invito*. Aujourd'hui on fait de *mal-gré* une préposition: *mal-gré la trompeuse apparence*, qui ne cherche qu'à en imposer & à nous faire acroire, vous êtes au fond & dans la réalité plus heureux que nous ne le sommes.

Tel est le détail de la *Construction* des mots de cette idylle. Il n'y a point d'ouvrage, en quelque langue que ce puisse être, qu'on ne pût réduire aux principes que je viens d'exposer, pourvu que l'on connût les signes des raports des mots en cette langue, & ce qu'il y a d'arbitraire qui la distingue des autres.

Au reste, si les observations que j'ai faites paroissent trop métaphysiques à quelques persones, peu acoutumées peut-être à réfléchir sur ce qui se passe en elles-mêmes; je les prie de considérer qu'on ne sauroit traiter raisonablement de ce qui concerne les mots, que ce ne soit relativement à la forme que l'on donne à la pensée & à l'analyse que l'on est obligé d'en faire par la nécessité de l'Élocution, c'est-à-dire, pour la faire passer dans l'esprit des autres; & dès lors on se trouve dans le pays de la Métaphysique. Je n'ai donc pas été chercher de la Métaphysique pour en amener dans une contrée étrangere; je n'ai fait que montrer ce qui est dans l'esprit relativement au discours & à la nécessité de l'Élocution. C'est ainsi que l'anatomiste montre les parties du corps humain, sans y en ajouter de nouveles. Tout ce qu'on dit des mots, qui n'a pas une relation directe avec la pensée ou avec la forme de la pensée; tout cela, dis-je, n'excite aucune idée nette dans l'esprit. On doit connoître la raison des regles de l'Élocution, c'est-à-dire, de l'art de parler & d'écrire, afin d'éviter les fautes de *Construction*, & pour acquérir l'habitude de s'énoncer avec une exactitude raisonable, qui ne contraigne point le génie.

Il est vrai que l'imagination auroit été plus agréablement amusée par quelques réflexions sur la simplicité & la vérité des images, aussi-bien que sur les expressions fines & naïves par lesquelles cette illustre Dame peint si bien le sentiment.

Mais comme la *Construction simple & nécessaire* est la base & le fondement de toute *Construction usuele & élégante*; que les pensées les plus sublimes aussi-bien que les plus simples perdent leur prix, quand elles sont énoncées par des phrases irrégulieres; & que d'ailleurs le Public est moins riche en observations sur cette *Construction fondamentale*: j'ai cru qu'après avoir tâché d'en déveloper les véritables principes, il ne seroit pas inutile d'en faire l'application sur un ouvrage aussi connu & aussi généralement estimé, que l'est l'idylle *des moutons* de Madame des Houlieres. (*M. du Marsais*).

* CONTE, s. m. *Littérature*, *Poésie*. Le *Conte* est à la Comédie ce que l'Épopée est à la Tragédie, mais en petit, & voici pourquoi: l'action comique n'ayant ni la même importance ni la même chaleur d'intérêt, que l'action tragique, elle ne sauroit nous atacher aussi long-temps lorsqu'elle est en simple récit. Les grandes choses nous semblent dignes d'être amenées de loin, & d'être atendues avec une longue inquiétude; les choses familieres fatigueroient bientôt l'attention du lecteur, si, au lieu d'agacer légérement sa curiosité par de petites

suspensions, elles la rebutoient par de longs épisodes. Il est rare d'ailleurs qu'une action comique soit assez riche en incidens & en détails, pour donner lieu à des descriptions étendues & à de longues scènes.

Ou l'intérêt du *Conte* est dans un trait qui doit le terminer : alors il faut aller au but le plus vîte qu'il est possible. Ou l'intérêt du *Conte* est dans le nœud & le dénoûment d'une action comique : alors le plus ou le moins d'étendue dont il est susceptible, dépend des détails qu'il exige ; & les regles en sont les mêmes que celles de l'Épopée : le *Conteur* doit décrire & peindre, rendre présens aux ieux de l'esprit le lieu de la scène, la pantomime, les mœurs, & le tableau de l'action ; mais dans le choix de ces détails, il ne doit s'atacher qu'à ce qui intéresse ou la vrai-semblance ou la curiosité. On reproche à la Fontaine un peu de longueur dans ses *Contes*.

Le *Conteur* fait aussi, comme dans l'Épopée, le persnamed de spectateur, & il mêle ses réflexions & ses sentimens au récit de la scène ; mais ce qu'il y met du sien doit être naturel & ingénieux : avec cela même le récit ne laisseroit pas de languir, si les réflexions étoient trop longues ou trop fréquentes.

Le caractere du Fabuliste est la naïveté, parce qu'il raconte des choses dont le merveilleux exige toute la crédulité d'un homme simple, ou plutôt d'un enfant. Je le fais voir dans l'*Article* FABLE. Le sujet du *Conte* ne suppose pas la même simplicité de caractere ; le *Conte* est donc plus susceptible que l'Apologue des apparences du badinage, de la finesse, & de la malice.

La partie la plus piquante du *Conte*, ce sont les scènes dialoguées : mais dans le dialogue pressé, les *dit-il* & *dit-elle* revenoient à chaque réplique ; c'étoit un obstacle importun, qu'on a trouvé moyen de lever par une ponctuation nouvele.

L'unité n'est pas aussi sévérement prescrite au *Conte* qu'à la Comédie ; il a sur elle à cet égard le même avantage que l'Épopée sur la Tragédie : je veux dire que l'action n'est pas obligée d'être aussi simple, & qu'elle n'est pas asservie aux unités de lien & de temps. Mais un récit qui ne seroit qu'un enchaînement d'aventures, sans cette tendence commune qui les réunit en un point & les réduit à l'unité, ce récit seroit un Roman & ne seroit pas un *Conte*. (¶ Tels sont *Gil-Blas* & *Don Quichote*.) L'action du *Conte de Joconde*, & de celui de *la Fiancée du roi de Garbe*, ressemble en petit à l'action de l'Odyssée ; & quant à la moralité, quoiqu'on n'en fasse pas au *Conte* une loi rigoureuse, il doit pourtant, comme la Comédie, avoir son but, s'y diriger comme elle, & comme elle y atteindre : rien ne le dispense d'être amusant, rien ne l'empêche d'être utile ; il n'est parfait qu'autant qu'il est à la fois plaisant & moral ; il s'avilit s'il est obscene.

Marot, pour la naïveté & la bonne plaisanterie, fut le modele de la Fontaine.

Mais après la Fontaine, qui est le premier de nos *Conteurs* en vers, comme le premier de nos Fabulistes, il n'en reste qu'un à citer : tous en ont imité ce qu'il avoit de plus facile, la négligence & la licence ; mais aucun n'en a eu la grâce, la précieuse facilité, le naturel ingénieux : un seul homme est peut-être supérieur à lui en ce genre, c'est l'Arioste, parce qu'il a plus de chaleur, de coloris, & d'abondance, & qu'à l'invention des détails, qui est celle de la Fontaine, il joint l'invention des sujets.

Le Tasse, dans un genre moins piquant, mais plein de délicatesse, nous a laissé un modele parfait de l'art de *conter*, dans une scène de l'Aminte : on entend bien que je parle de l'*Aventure de l'Abeille*.

Boccace a été le modele des Italiens dans les *Contes* en prose, comme l'Arioste dans les *Contes* en vers. Le caractere de Boccace est l'élégance, la simplicité, le naturel, & le comique. Rabelais est aussi plaisant & il est plus joyeux que Boccace. Platon disoit qu'en voyant Diogene, il croyoit voir Socrate devenu fou : en lisant Rabelais, on croit voir un Philosophe dans l'ivresse. Les Anglois ont aussi leur la Fontaine dans Prior, & leur Rabelais dans Swift ; mais ni l'un ni l'autre n'est comparable aux *Conteurs* françois pour le naturel, la gaité, & la naïveté piquante. En général, ce qu'il y a de plus précieux & de plus rare dans l'art de *conter*, ce n'est pas la parure des grâces, mais leur négligence ; ce n'est pas le mordant de la plaisanterie, mais la finesse & surtout la gaité.

(¶ On ne s'atend pas à trouver dans Cicéron les élémens de l'art de *conter* plaisament. Persone cependant n'en a parlé plus savament que lui : *Hoc in genere narrationis multa inesse debet festivitas, confecta ex rerum varietate, animorum dissimilitudine, gravitate, lenitate, spe, metu, suspicione, desiderio, dissimulatione, errore, misericordia, fortunæ commutatione, insperato incommodo, subita lætitia, jucundo exitu rerum*. De Inv. rhet. I, *xix*, 27.)

M. de Voltaire a réussi dans ce genre léger comme dans tous les autres ; & quelques écrivains modernes s'y sont exercés après lui, mais avec des succès divers.

Un vrai modele encore dans ce genre d'écrire, c'est Hamilton, je ne dis pas seulement dans ses *Contes*, mais singuliérement dans *les Mémoires de Gramont* : c'est-là qu'il faut prendre le ton de la bonne plaisanterie ; & il n'est guere possible de *conter* avec plus d'enjoument, de grâce, & de légéreté.

(¶ Dans la conversation, ce qu'on appele *Conte* est le récit bref & rapide de quelque chose de plaisant. Le trait qui termine ce récit doit être, comme un grain de sel, piquant & fin. Un *Conte* de cette espece qui n'a point de mot, est ce qu'il y a de plus insipide. J'ai vu Fontenelle écouter avec patience les plus mauvais *con-*

teurs jusqu'au bout ; mais au bout, s'il ne trouvoit pas le mot pour rire, toute sa politesse ne pouvoit empêcher qu'on n'aperçût en lui un mouvement d'humeur. Le mot du *Conte* n'est pourtant pas toujours ce qu'on appele un bon mot ; c'est un trait de naturel, de mœurs, de caractere, d'originalité, de vanité, de naïveté, de bêtise, de ridicule en général.

De naturel. Un enfant s'étoit obstiné toute la matinée à ne pas vouloir dire *a*, la premiere lettre de son alphabet ; & on l'avoit foueté pour cette obstination. Mad. J. le trouvé tout en pleurs, & on lui en dit la cause : elle appele l'enfant, le prend sur ses genoux, le caresse, & lui dit : „ Mon petit ami, pourquoi n'ayéz-vous pas voulu „ dire *a* ? Cela n'est pas bien difficile „. L'enfant pleure & ne répond rien. Elle insiste ; même silence. Elle le presse tant, qu'il lui répond d'un air chagrin : *C'est que je n'aurois pas plutôt dit* a *qu'on me feroit dire* b.

De mœurs. A Paris, une de nos jolies femmes, chaussée pour la premiere fois par le cordonier à la mode, s'aperçut que dès le premier jour ses souliers s'étoient déchirés ; elle fit venir le cordonier, & lui marqua son mécontentement. L'ouvrier prend le soulier crevé, l'examine avec une attention sérieuse, & après avoir réfléchi sur la cause de cet accident : *Je vois ce que c'est*, dit-il enfin ; *Madame aura marché*.

De caractere. On raconte qu'à Naples les pages d'un bailli de Malte, homme d'une extrême avarice, lui ayant représenté qu'ils manquoient de linge & que leurs dernieres chemises s'en alloient par lambeaux, il fit appeler son majordome, &, devant eux, lui dit d'écrire à sa commanderie, que l'on eût à semer du chanvre pour faire du linge à ces messieurs : sur quoi les pages s'étant mis à rire ; *Les petits coquins*, reprit le bailli, *les voilà bien contents, à présent qu'ils ont des chemises*.

D'originalité. Le second fils d'un négociant de Bourdeaux, où les cadets ne sont pas riches, à son retour d'un voyage aux Îles, fut assailli d'une tempête à l'embouchure de la Garonne ; mais le péril passé, il ariva au port. Son pere, sa mere, son frere aîné allerent au devant de lui, bien contents de le voir sauvé. *Ah !* leur dit-il, *c'est par un miracle ; & je l'attribue à un vœu que j'ai fait*. „ Mon enfant, il faut l'acomplir, lui disent „ ses parens : quel vœu avez vous fait „ ? *J'ai promis à Dieu*, reprit-il, *que, s'il me faisoit la grâce d'échaper au naufrage, mon frere aîné se feroit Chartreux*.

De vanité. Dans un couvent de Capucins, l'un d'eux, qui n'étoit pas aussi avantageusement pourvu de barbe que les autres, en étoit méprisé & tourné en dérision. Le gardien, homme grave & févere, leur en fit une réprimande & leur dit, *qu'il ne falloit pas s'enorgueillir de belles barbes, & que si le pere Nicaise n'a pas une aussi belle barbe que nous devant les hommes, peut-être en aura-t-il une plus belle devant Dieu*.

De naïveté. Une fille poursuivoit un jeune homme pour cause de séduction ; mais son avocat ne trouvoit pas ses moyens suffisans. Elle revint de chez lui fort triste ; mais le lendemain elle y retourne d'un air triomphant : *Monsieur, nouveau moyen*, dit-elle *! il m'a séduite encore ce matin*.

De bêtise. Un négociant venoit de mourir de mort subite, & il avoit laissé sur son bureau une lettre écrite à l'un de ses correspondans, mais qui n'étoit point cachetée. Son commis crut devoir faire partir la lettre, & mit au bas, par apostille : *Depuis ma lettre écrite, je suis mort*.

Le caractere essentiel de ces petits *Contes*, c'est la simplicité & la précision. La femme du monde qui *contoit* le mieux, Mad. J. avoit à dîner un jeune homme de qualité, plein d'esprit, mais qui eut le malheur de faire une histoire un peu longue, & de tirer de sa poche un petit couteau pour couper une dinde. *M. le Comte*, lui dit-elle, *il faut avoir à table un grand couteau & de petites histoires*. M. le comte profita de l'une & de l'autre leçon.) (*M.* Marmontel).

* CONTE, FÂBLE, ROMAN, *Synonymes*.

Ces trois mots désignent des récits qui ne sont pas vrais : avec cette différence, que *Fâble* est un récit dont le but est moral, & dont la fausseté est souvent sensible, comme lorsqu'on fait parler des animaux ou les arbres ; que *Conte* est une histoire fausse & courte qui n'a rien d'impossible, ou une *Fâble* sans but moral ; & *Roman*, un long *Conte*. On dit, les *Fâbles* de la Fontaine, les *Contes* du même auteur, les *Contes* de madame d'Aunoi, le *Roman* de la Princesse de Cleves.

Conte se dit aussi des histoires plaisantes, vraies ou fausses, que l'on fait dans la conversation : *Fâble*, d'un fait historique donné pour vrai, & reconu pour faux : & *Roman*, d'une suite d'aventures singulieres, réellement arivées à quelqu'un. (*M.* d'Alembert).

(¶ Un *Conte* est une aventure feinte & narrée par un auteur connu. Une *Fâble* est une aventure fausse divulguée dans le Public & dont on ignore l'origine. Un *Roman* est un composé & une suite de plusieurs aventures supposées.

Le mot de *Conte* est plus propre, lorsqu'il n'est question que d'une aventure de la vie privée ; on dit le *Conte* de la matrone d'Éphese. Le mot de *Fâble* convient mieux, lorsqu'il s'agit d'un événement qui regarde la vie publique ; on dit la *Fâble* de la papesse Jeanne. Le mot de *Roman* est à sa place, lorsque la description d'une vie illustre ou extraordinaire fait le sujet de la fiction ; on dit le *Roman* de Cléopâtre.

Les *Contes* doivent être bien narrés ; les *Fâbles*, bien inventées ; & les *Romans*, bien suivis.

Les bons *Contes* divertissent les honêtes gens, ils se plaisent à les entendre. Les *Fâbles* amusent le peuple. Les *Romans* gâtent le goût des jeunes persones, elles en préferent le merveilleux outré

au naturel simple de la vérité.) (*L'Abbé Girard*).

CONTENTEMENT, JOIE, SATISFACTION, PLAISIR, *Synonymes*.

Le *Contentement* regarde proprement l'intérieur du cœur; c'est un sentiment qui rend l'âme tranquille. La *Joie* regarde particuliérement la démonstration extérieure; c'est une expression du cœur qui agite quelquefois l'esprit. La *Satisfaction* regarde plus les passions; c'est un retour sur le succès dans lequel on s'applaudit. Le *Plaisir* regarde principalement le goût; c'est une sensation gracieuse dont les suites peuvent quelquefois être desagréables.

Il est difficile qu'un homme inquiet & turbulent ait jamais un vrai *Contentement*. Il n'y a que le petit peuple & les gens d'un esprit borné qui se livrent à une *Joie* immodérée. La *Satisfaction* ne se trouve guere avec une ambition démesurée. Il est rare de goûter un *Plaisir* pur, qui ne soit mêlé d'aucune amertume. (*L'Abbé Girard*).

* CONTENT, SATISFAIT; CONTENTEMENT, SATISFACTION, *Synonymes*.

Ces mots désignent en général le plaisir de jouir de ce qu'on souhaite. Voici leur différence: on dit, une passion *satisfaite*; *content* de peu, *content* de quelqu'un; on demande *Satisfaction* d'une injure, *Contentement* passe richesse. Pour être *satisfait*, il faut avoir désiré; on est souvent *content* sans avoir rien désiré. (*M. d'Alembert*).

(¶ On est *satisfait*, quand on a obtenu ce qu'on souhaitoit. On est *content*, lorsqu'on ne souhaite plus.

Il arive souvent qu'après s'être *satisfait*, on n'est pas plus *content*.

La possession doit toujours nous rendre *satisfaits*; mais il n'y a que le goût de ce que nous possédons, qui puisse nous rendre *contens*.) *L'Abbé Girard*).

CONTENTION, s. m. *Gramm. & Métaph.* Application longue, forte, & pénible de l'esprit à quelque objet de méditation. La *Contention* suppose de la difficulté & même de l'importance de la part de la matiere, & de l'opiniâtreté & de la fatigue de la part du philosophe. Il y a des choses qu'on ne saisit que par la *Contention*. *Contention* se dit aussi d'une forte & attentive application des organes: ainsi, ce ne sera pas sans une *Contention* de l'oreille, qu'on assurera que l'on ne fait pas dans la prononciation de la premiere syllabe *trahir*, un *e* muet entre le *t* & l'*r*. Il n'y a entre la *Contention* & l'application, de différence que du plus au moins; entre la *Contention* & la méditation, que les idées d'opiniâtreté, de durée, & de fatigue, que la *Contention* suppose, & que la méditation ne suppose pas. La *Contention* est une suite d'éforts réitérés. *Voyez* Application, Méditation, Contention, *Syn.* (*M. Diderot*).

CONTIGU, PROCHE, *Synonymes*. Ces mots désignent en général le voisinage; mais le premier s'applique principalement au voisinage d'objets considérables, & désigne de plus un voisinage immédiat: *Ces deux terres sont contiguës*; *ces deux arbres sont proches l'un de l'autre*. (*M. d'Alembert*).

(N.) CONTINU, CONTINUEL, *Synonymes*.

Il peut y avoir de l'interruption dans ce qui est *continuel*; mais ce qui est *continu* n'en soufre point. De sorte que le premier de ces mots marque proprement la longueur de la durée, quoique par intervalles & à plusieurs reprises; & le second marque simplement l'unité de la durée, indépendament de la longueur & de la brièveté du temps que la chose dure. Voilà pourquoi l'on dit, Un jeu *continuel*, des pluies *continueles*; & une fievre *continue*, une basse *continue*. (*L'Abbé Girard*).

Continu se dit de la nature de la chose; & *Continuel* se dit de son raport avec le temps: l'exemple en est évident dans un mouvement *continu*, & un mouvement *continuel*. (*M. Diderot*).

Ces deux termes désignent l'un & l'autre une tenue suivie; c'est le sens général qui les rend synonymes: voici en quoi ils different.

Ce qui est *continu* n'est pas divisé; ce qui est *continuel* n'est pas interrompu. Ainsi, la chose est *continue* par la tenue de sa constitution; elle est *continuele* par la tenue de sa durée.

Le cliquet d'un moulin en mouvement fait un bruit *continuel*, parce qu'il est le même sans interruption tant que le moulin tourne: mais ce bruit n'est pas *continu*, parce qu'il est composé de retours périodiques séparés par des intervalles de silence; il est divisé. (*M. Beauzée*).

(N.) CONTINUATION, CONTINUITÉ, *Synonymes*.

Continuation est pour la durée. *Continuité* est pour l'étendue.

On dit, la *Continuation* d'un travail & d'une action, la *Continuité* d'un espace & d'une grandeur; la *Continuation* d'une même conduite, & la *Continuité* d'un même édifice. (*L'Abbé Girard*).

CONTINUATION, SUITE, *Synonymes*.

Termes qui désignent la liaison & le raport d'une chose avec ce qui la précede.

On donne la *Continuation* de l'ouvrage d'un autre, & la *Suite* du sien. On dit la *Continuation* d'une vente, & la *Suite* d'un procès. On *continue* ce qui n'est pas achevé; on donne une *Suite* à ce qui l'est. (*M. d'Alembert*).

(N.) CONTINUER, PERSÉVÉRER, PERSISTER, *Synonymes*.

Ces verbes indiquent tous trois un état de tenue dans la maniere d'agir: le premier, sans aucune autre addition; & les deux autres, avec des idées accessoires qui les distinguent du premier & entr'eux.

Continuer, c'est simplement faire comme on a fait jusque-là. *Persévérer*, c'est *Continuer* sans vouloir changer. *Persister*, c'est *Persévérer* avec constance

constance ou opiniâtreté. Ainsi, *Persister* dit plus que *Persévérer*; & *Persévérer*, plus que *Continuer*.

On *continue* par habitude; on *persévere* par réflexion; on *persiste* par atachement.

L'homme le plus estimable n'est pas celui qui, après avoir contracté l'heureuse habitude de la vertu, *continue* de la pratiquer; tant qu'il n'est soutenu que par l'habitude, il peut encore être séduit par des raisonemens captieux, ébranlé par de mauvais exemples, détourné de la bonne voie par une passion violente: il y a beaucoup plus à compter sur celui qui, connoissant les fondemens & les avantages de la vertu, l'horreur & les dangers du vice, *persévere* en connoissance de cause à faire le bien & à fuir le mal: mais le comble du mérite, c'est d'y *persister* nonobstant la fougue des passions & mal-gré les persécutions des méchans. (*M. Beauzée*).

(N.) CONTINUER, POURSUIVRE, *Syn.*

C'est ajouter à ce qui est commencé, dans l'intention d'ariver à la fin & de faire un tout complet: le premier de ces deux mots ne dit rien de plus; mais le second suppose que les additions faites au commencement sont dans les mêmes vues, ont les mêmes qualités, & sont de la même tenue.

Ainsi, l'on peut *continuer* l'ouvrage d'autrui, parce qu'il ne faut qu'y ajouter ce qui paroît y manquer: mais il n'y a que celui qui l'a commencé qui puisse le *poursuivre*; parce qu'un autre ne peut avoir ni toutes ses vues ni les mêmes vues, que chacun a son faire distingué de tout autre, & qu'il y a interruption dès que l'ouvrage passe dans des mains différentes.

Continuer marque simplement la suite du premier travail: *Poursuivre* marque, avec la suite, une volonté déterminée & constante d'ariver à la fin.

Quand un discours est commencé, s'il vient à être interrompu, & que celui qui le prononce ait pris part à l'interruption ou que sans cela elle ait été longue; il le reprend pour *continuer*: s'il ne donne ou s'il affecte de ne donner aucune attention à l'interruption; il *poursuit*, parce qu'alors l'interruption est nulle par raport à celui qui parle, & qu'il tend à la fin nonobstant l'interruption.

On *continue* son voyage après avoir séjourné dans une ville, dans une cour étrangere: on le *poursuit* nonobstant les dangers de la route, les difficultés des chemins, & les incommodités de la saison.

Quand on a commencé, il faut *continuer*; autrement, on court les risques de passer ou pour étourdi ou pour inconstant. Quand on a bien commencé, il faut *poursuivre*, pour ne pas se priver du succès qui est dû au début. (*M. Beauzée*).

CONTINUITÉ. (*Belles Lettres*.) Dans le Poëme dramatique, c'est la liaison qui doit régner entre les différentes scènes d'un même acte.

On dit que *la Continuité est observée*, lorsque les scènes qui composent un acte se succedent immédiatement, sans vide, sans interruption, & sont tellement liées que la scène est toujours remplie. *Voyez* Tragédie.

On dit, en matiere de Littérature & de Critique, qu'*il doit y avoir une Continuité*, c'est-à-dire une connexion entre toutes les parties d'un discours.

Dans le Poëme épique particuliérement, l'action doit avoir une *Continuité* dans la narration, quoique les événemens & les incidens ne soient pas continus. Si-tôt que le poëte a entamé son sujet & qu'il a amené ses persionages sur la scène, l'action doit être continuée jusqu'à la fin; chaque caractere doit agir, & il faut absolument écarter tout personage oisif. Le *Paradis perdu* de Milton s'écarte souvent de cette regle, dans les longs discours que l'auteur fait tenir à l'ange Raphaël, & qui marquent à la vérité beaucoup de fécondité dans l'auteur pour les récits, mais nuisent à l'action principale du Poëme, qui se trouve comme noyée dans cette multitude de discours. *Voyez* Action.

Le P. le Bossu remarque qu'en retranchant les incidens insipides & languissans, & les intervalles vides d'action qui rompent la *Continuité*, le Poëme acquiert une force continue qui le fait couler d'un pas égal & soutenu: ce qui est d'autant plus nécessaire dans un Poëme épique, qu'il est rare que tout y soit d'une même force; puisqu'on a bien reproché à Homere, & avec vérité, qu'il someilloit quelquefois; mais aussi l'a-t-on excusé sur l'étendue de l'ouvrage. (*L'Abbé Mallet*).

(N.) CONTRACTE, adj. Ce terme n'est d'usage que dans la Grammaire greque: nom *contracte*, déclinaison *contracte*. On appele Noms *contractes*, ceux qui reçoivent une contraction en quelques-uns de leurs cas; & Déclinaisons *contractes*, les déclinaisons des noms qui reçoivent contraction. *Voyez* les Grammaires greques, spécialement la *Nouvele méthode* de P. R. & l'*Introduction* pour les cinquiemes du P. Giraudeau.

Les verbes sont également susceptibles de contraction: cependant on ne les nomme point *contractes*, non plus que la conjugaison qui les concerne; on dit Verbe circonflexe, Conjugaison circonflexe. *Voyez* Circonflexe. (*M. Beauzée*).

* CONTRACTION, s. f. (¶ Espece de Métaplasme par Mutation, qui change le matériel primitif d'un mot en faisant une seule syllabe de deux voix consécutives qui, dans le premier état, se prononçoient en deux syllabes.) (*M. Beauzée*).

Ce mot est particuliérement en usage dans la Grammaire greque. Les Grecs ont des déclinaisons de noms *contractes*; par exemple, on dit sans

Contraction τοῦ Δημοσθένεος en cinq syllabes, & par *Contraction* Δημοσθένους en quatre syllabes. L'un & l'autre est également au génitif, & signifie *de Démosthene*. Les Grecs font aussi usage de la *Contraction* dans les verbes. On dit sans *Contraction* ποιέω, *facio*, & par *Contraction* ποιῶ, &c. Les verbes qui se conjuguent avec *Contraction*, sont appelés *Circonflexes*, à cause de leur accent.

Il y a deux sortes de *Contractions* : l'une qu'on appele *Simple* ; c'est lorsque deux syllabes se réunissent en une seule, ce qui arive toutes les fois que deux voyeles qu'on prononce communément en deux syllabes, sont prononcées en une seule, comme lorsqu'au lien de prononcer Ορφέϊ en trois syllabes, on dit Ορφεῖ en deux syllabes. Cette sorte de *Contraction* est appelée *Synchrese*. Il y a une autre sorte de *Contraction* que la Méthode de P. R. appele *Mêlée*, & qu'on nomme *Crase*, mot grec qui signifie *mélange* ; c'est lorsque, les deux voyeles se confondant ensemble, il en résulte un nouveau son, comme τείχεα, *muri*, & par Crase τείχη en deux syllabes. Nous avons aussi des *Contractions* en françois ; c'est ainsi que nous disons le mois d'*Oût* au lieu d'*Août*. *Du* est aussi une *Contraction*, pour *de le* ; *au* pour *à le* ; *aux* pour *à les*, &c. L'empressement que l'on a à énoncer la pensée, a donné lieu aux *Contractions* & à l'Ellipse dans toutes les langues. Le mot générique de *Contraction* suffit, ce me semble, pour exprimer la réduction de deux syllabes en une, sans qu'il soit bien nécessaire de se charger la mémoire de mots pour distinguer scrupuleusement les différentes especes de *Contractions*. (*M. du Marsais*).

(N.) CONTRAINDRE, FORCER, VIOLENTER, *Synonymes*.

Le dernier de ces mots enchérit sur le second, comme celui-ci sur le premier ; & le tout aux dépens de la liberté, qui est également ravie par l'action qu'ils signifient. Mais celui de *Contraindre* semble mieux convenir pour marquer une atteinte donnée à la liberté dans le temps de la délibération, par des oppositions gênantes, qui font qu'on se détermine contre sa propre inclination, qu'on suivroit si les moyens n'en étoient pas ôtés. Le mot de *Forcer* paroît proprement exprimer une ataque portée à la liberté dans le temps de la détermination, par une autorité puissante, qui fait qu'on agit formélement contre sa volonté, dont on a grand regret de n'être pas le maître. Le mot de *Violenter* donne l'idée d'un combat livré à la liberté dans le temps de l'exécution même, par les éforts contraires d'une action vigoureuse, à laquelle on essaye en vain de résister.

Il faut quelquefois user de *Contrainte* à l'égard des enfans ; de *Force*, à l'égard du peuple ; & de *Violence*, à l'égard des libertins.

Le sexe le plus foible & le plus docile est celui qui aime le moins à être *contraint*. Il y a des occasions où l'on n'est pas fâché d'avoir été *forcé* à faire ce qu'on ne vouloit pas. L'anciene politesse de la table alloit jusqu'à *violenter* les convives pour les faire boire & manger. (*L'Abbé Girard*).

CONTRAINDRE, OBLIGER, FORCER, *Syn.*

Termes qui désignent en général quelque chose que l'on fait contre son gré. On dit : le respect me *force* à me taire, la reconoissance m'y *oblige*, l'autorité m'y *contraint*. Le mérite *oblige* les indifférens à l'éstimer, il y *force* un rival juste, il y *contraint* l'envie. On dit une fête d'*obligation*, un consentement *forcé*, une atitude *contrainte*. On se *contraint* soi-même, on *force* un poste, & on *oblige* l'ennemi d'en décamper. (*M. d'Alembert*).

CONTRASTE, *Belles Lettres*, *art Oratoire*.

Nous allons donner sur cette matiere un extrait des réflexions judicieuses que nous avons tirées d'un ouvrage intitulé, *Recherches sur le style*, par M. le marquis de Beccaria, l'auteur du célebre & éloquent *Traité des délits & des peines*.

Cet ingénieux auteur dit que le *Contraste* des idées est une des sources les plus abondantes du style ; que l'idée de *Contraste* nous rapele que les deux objets que l'on considere s'excluent mutuélement ; que l'existence de l'un détruit l'existence de l'autre. Telles sont les choses que l'on appele en langage de philosophie, *privantia*, *contradicentia*, *contraria*, *opposita*. Dans tous ces cas on suppose une troisieme idée moyene, à laquelle on compare les deux idées qui *contrastent* ; cette idée moyene doit être nécessairement l'idée principale : ainsi, les *Contrastes* ne doivent être formés qu'entre les idées accessoires, & non pas avec l'idée principale. Tout *Contraste* qui manque d'idée moyene principale, exprimée ou sous-entendue, est donc un *Contraste* vicieux : ainsi, lorsque l'on dit *L'enfer est dans son cœur, le ciel est dans ses ieux*, le *Contraste* manque d'idée moyene ; mais si l'on ajoute ou l'idée ou le sujet de la comparaison, alors le *Contraste* est admissible ; par exemple, *L'enfer est dans le cœur, le ciel est dans les ieux de l'hypocrite*. Les *Contrastes* plaisent à l'imagination, parce qu'ils donnent plus d'éclat, plus de brillant aux objets, & plus d'occupation à notre sensibilité ; ils excitent plus fortement l'attention ; ils l'aident, ils en déterminent la comparaison, en faisant parcourir rapidement les idées accessoires ; par ce moyen l'on obtient l'effet principal du style, qui est de procurer la plus grande quantité de sensations possibles à la fois, dans le moindre intervalle de temps possible, & avec le moins de paroles possible.

Le *Contraste* des objets physiques plait moins que celui des objets physiques & moraux, que l'on met en comparaison.

Les *Contrastes* entre des idées obscures ou trop compliquées, embarassent, rendent incertain, & par conséquent déplaisent au lecteur.

Les idées qui *contrastent* doivent réveiller dans l'esprit à peu près une quantité égale d'idées accessoires.

L'on ne doit point faire *contraster* & jouer les mots avec les mots, ou les mots avec les choses: il faut que les *Contrastes* soient entre les idées d'un même genre, ou pour mieux dire, qui apartienent au même organe de nos sens.

Il ne suffit pas que le *Contraste* soit vrai; il faut outre cela que le *Contraste* soit nécessaire, & qu'il paroisse tel: l'esprit aime mieux apercevoir les analogies que les différences; c'est pourquoi le style rempli d'antithèses fréquentes & recherchées, nous lasse & nous ennuie à la fin; au contraire, le style qui contient une multitude de choses qui ne *contrastent* point, mais qui nous conduit pas à pas enfin à un *Contraste* préparé & rendu facile à saisir, nous frape d'une vive lumiere; il nous plait beaucoup, parce qu'il nous rapele dans l'instant une longue suite d'idées.

Dans tous les *Contrastes*, il faut observer si c'est le commencement, le milieu, ou la fin de la circonstance, qui est l'objet le plus intéressant pour le faire remarquer.

Il est une espece particuliere de *Contraste*, qui est l'effet de la surprise que nous éprouvons par l'action ou par la perception imprévue de quelque objet: plus l'opposition entre ce qui arive & entre ce que nous atendions est forte, plus notre étonement est grand: si l'événement qui nous surprend nous intéresse, & peut exciter dans nous quelque passion, telle que la joie ou la pitié, *&c;* l'âme s'y livrera dans l'instant: mais si l'événement ne nous intéresse pas, alors l'âme, ramenée alternativement aux idées inatendues & disparates, éprouvera une oscillation ou des secousses du cri, de la surprise, & de l'admiration que l'on appele le *rire*.

Il est évident que les ignorans doivent, par conséquent, rire plus facilement & plus longtemps que les savans, qui ne s'étonent de rien & qui savent concilier les idées les plus disparates. L'homme de Lettres ne rit point des jeux de mots & des pointes, parce qu'il sait que les mots n'ont point une liaison essentiele & naturele avec les choses; il n'y aperçoit aucun *Contraste*. Le sage rit des choses qui ne paroissent pas risibles à l'ignorant, parce que l'ignorant n'aperçoit pas le *Contraste* voilé & caché sous des raports si délicats, qu'on ne peut les saisir qu'avec un moment de réflexion. Les hommes gais & plaisans savent faire rire les autres, en prenant un ton sérieux dans une matiere très-peu importante, pour mettre du *Contraste* & pour voiler aux autres l'ordre & la liaison des idées qu'ils emploient.

Le style de la plaisanterie consiste à unir des idées accessoires, tellement opposées & disparates avec l'idée principale, que le lecteur ou l'auditeur atende tout autre résultat: il faut que ces idées soient unies par le fait, & par un fait inatendu, & jamais par analogie ou par une relation atendue & prévue.

Il ne faut pas que les idées *contrastantes* réveillent d'autres sentimens & d'autres intérêts, ou qu'elles soient tellement dissemblables entr'elles ou avec l'idée principale, qu'elles puissent inspirer l'ennui, causer de la douleur, ou entraîner de l'obscurité; car pour lors on tariroit la source du rire.

On doit bien remarquer que les objets purement physiques n'excitent jamais le rire; il faut du moral, c'est-à-dire, quelque raport à l'atention ou aux idées d'un autre être sensible.

Si l'on veut que le *Contraste* fasse rire, il faut qu'il soit toujours présent à l'esprit, de maniere à causer ou à renouveler continuélement le sentiment de la surprise & le signe extérieur qui y répond: & par conséquent, pour que le *Contraste* dure, il faut que l'esprit se rapele, 1°. l'événement; 2°. l'objet, la fin, l'intention de l'auteur & la chaîne de ses prétentions. Il est évident que la difformité peut devenir une source du ridicule; & par conséquent, la parure d'une vieille doit être une chose risible. (ANONYME).

CONTRAVENTION, DÉSOBÉISSANCE, *Synonymes*.

Ces termes désignent en général l'action de s'écarter d'une chose qui nous est commandée.

La *Contravention* est aux choses; la *Désobéissance*, aux persones. La *Contravention* à un réglement, est une *Désobéissance* au Souverain. La *Contravention* suppose une loi juste; la *Désobéissance* est quelquefois légitime. (*M.* D'ALEMBERT).

(N.) CONTRE, MAL-GRÉ, *Synonymes*.

On agit *contre* la volonté ou *contre* la regle, & *mal-gré* les oppositions.

L'homme de bien ne fait rien *contre* sa conscience. Le scélérat commet le crime *mal-gré* la punition qui y est atachée.

Les valets parlent souvent *contre* les intentions de leurs maîtres, & *mal-gré* leurs défenses.

La témérité fait entreprendre *contre* les aparences du succès; & la fermeté fait poursuivre l'entreprise *mal-gré* les obstacles qu'on y rencontre.

Il est plus aisé de décider *contre* l'avis & le conseil d'un sage ami, que d'exécuter *mal-gré* la force & la résistance d'un puissant ennemi.

La vérité doit toujours être soutenue *contre* les raisonemens des faux savans, & *mal-gré* les persécutions des faux zélés. (*L'Abbé* GIRARD).

(N.) CONTRE, MAL-GRÉ, NONOBSTANT, *Synonymes*.

Ces trois mots indiquent, entre le sujet & le complément du raport, des oppositions différemment caractérisées.

Contre en marque une de contrariété, soit à l'égard de l'opinion, soit à l'égard de la conduite. L'honête homme ne parle point *contre* la vérité; ni le politique, *contre* les opinions communes. Quoiqu'une action ne soit pas *contre* la loi; elle n'en est pas moins péché, si elle est *contre* la conscience.

Mal-gré exprime une opposition de résistance soutenue, soit par voie de fait soit par d'autres moyens; mais sans effet de la part de l'opposant énoncé par le complément. *Mal-gré* ses soins &

ses précautions ; l'homme subit toujours sa destinée. L'âme du philosophe reste libre, *mal-gré* les assauts de la multitude ; & la raison l'éclaire, *mal-gré* les ténebres que la prévention répand autour de lui.

Nonobstant ne fait entendre qu'une opposition légere de la part du complément, & à laquelle on n'a point d'égard. La force a fait & fera le droit des Puissances, *nonobstant* les protestations des foibles. Le scélérat ne respecte point les temples ; il y commet le crime, *nonobstant* la sainteté du lieu. (*L'Abbé* GIRARD).

CONTRE-SENS, s. m. Vice dans lequel on tombe quand le discours rend une autre pensée que celle qu'on a dans l'esprit, ou que l'auteur qu'on interprete y avoit. Ce vice naît toujours d'un défaut de Logique, quand on écrit de son propre fond ; ou d'ignorance, soit de la matiere soit de la langue, quand on écrit d'après un autre.

Ce défaut est particulier aux traductions. Avec quelque soin qu'on travaille un auteur ancien, il est difficile de n'en faire aucun : les usages, les allusions à des faits particuliers, les différentes acceptions des mots de la langue, & une infinité d'autres circonstances, peuvent y donner lieu.

Il y a une autre espece de *Contre-sens*, dont on a moins parlé, & qui est pourtant plus blâmable encore, parce qu'il est, pour ainsi dire, plus incurable ; c'est celui qu'on fait en s'écartant du génie & du caractere de son auteur. La traduction ressemble alors à un portrait qui rendroit grossiérement les traits sans rendre sa physionomie, ou en la rendant autre qu'elle n'est, ce qui est encore pis : par exemple, une traduction de Tacite, dont le style ne seroit point vif & serré, quoique bien écrite d'ailleurs, seroit en quelque maniere un *Contre-sens* perpétuel ; & ainsi des autres. Que de traductions sont dans le cas dont nous parlons, sur-tout la plupart de nos traductions de poëtes ! (*M.* D'ALEMBERT).

(N.) CONTRE-TEMPS, s. m. En Grammaire, on donne quelquefois le nom de *Contre-temps*, à l'espece de solécisme qui se fait quand on met un temps d'un verbe pour un autre : comme si l'on disoit, & le peuple ne le dit que trop, *Il a voulu que je* SORTE, au lieu de *je* SORTISSE. *Voyez* SOLÉCISME. (*M.* BEAUZÉE).

(N.) CONTRE-VÉRITÉ, s. f. Proposition destinée à être entendue dans un sens contraire à celui que présentent les termes. Que l'on dise que *Corneille est sans élévation*, que *Racine n'est point élégant*, que *La Fontaine manque de naïveté* ; ce sont autant de *Contre-vérités*, qui ne tromperont persone.

Il est aisé de voir que les *Contre-vérités* sont fréquemment le langage de l'Ironie (*Voy.* IRONIE), & ne peuvent jamais passer qu'à ce titre, si ce n'est encore par Euphémisme. *Voyez* EUPHÉMISME. (*M.* BEAUZÉE).

* CONVENANCES, s. f. plur. *Belles Lettres, Poësie*. C'est peu de se demander en écrivant, quels sont les effets que je veux produire ? il faut se demander encore : quelle est la trempe des âmes sur lesquelles j'ai dessein d'agir ? Il y a dans les objets de la Poësie & de l'Éloquence de beautés locales & des beautés universeles : les beautés locales tienent aux opinions, aux mœurs, aux usages des différens peuples ; les beautés universeles répondent aux loix, au dessein, aux procédés de la nature, & sont indépendantes de toute institution. *Voyez* BEAU.

Les peintures physiques d'Homere sont belles aujourd'hui comme elles l'étoient il y a trois mille ans ; le dessein même de ses caracteres, l'art, le génie avec lequel il les varie & les oppose, enlevent encore notre admiration ; rien de tout cela n'a vieilli ni changé : il en est de même des péroraisons de Cicéron & des grands traits de Démosthene. Mais les détails qui sont relatifs à l'opinion & aux bienséances, les beautés de mode & de convention ont dû paroître bien ou mal, selon les temps & les lieux ; car il n'est point de siecle, point de pays, qui ne donne ses mœurs pour regle : c'est une prévention ridicule, qu'il faut cependant ménager. L'exemple d'Homere n'eût pas justifié Racine, si, dans Iphigénie, Achille & Agamemnon avoient parlé comme dans l'Iliade : l'exemple de Cicéron ne justifieroit pas l'orateur françois, qui, en reprochant l'ivrognerie à son adversaire, en présenteroit à nos ieux les effets les plus dégoûtans : l'exemple de Démosthene ne justifieroit pas celui qui diroit à son auditoire, *Si vous avez la cervelle dans la tête, & si vous ne l'avez pas aux talons*.

Celui qui n'a étudié que les anciens, blessera infailliblement le goût de son siecle dans bien des choses ; celui qui n'a consulté que le goût de son siecle, s'atachera aux beautés passageres & négligera les beautés durables. C'est de ces deux études réunies que résulte le goût solide & la sûreté des procédés de l'art.

Toutes les *Convenances* pour l'orateur se réduisent presque à mesurer son langage & le ton de son éloquence au sujet qu'il choisit ou qui lui est donné, & aux circonstances actueles du temps, du lieu, des persones.

(¶ Cicéron nous indique tous ces raports de convenance : *Perspicuum est non omni causæ, nec auditori, neque personæ, neque tempori congruere orationis unum genus. Nam & causæ capitis alium quemdam verborum sonum requirunt, alium rerum privatarum atque parvarum ; & aliud dicendi genus deliberationes, aliud laudationes, aliud judicia, aliud sermones, aliud consolatio, aliud objurgatio, aliud disputatio, aliud historia desiderat. Refert etiam qui audiant, senatus, an populus, an judices ; frequentes, an pauci, an singuli ; & quales ipsi oratores, qua sint ætate, honore, auctoritate, debet videri ; tempus pacis an belli, festinationis an otii..... omnique in re posse quod deceat facere, artis & naturæ est ; scire quid quandoque deceat, prudentiæ*. De or. l. 3.)

Mais une attention que doit avoir le poëte, & qui lui est particuliere, c'est de se mettre, autant qu'il est possible, par la nature de son sujet, au dessus de la mode & de l'opinion, en faisant dépendre l'effet qu'il veut produire des beautés universelles & jamais des beautés locales. Si on examine bien les sujets qui se soutiennent dans tous les siecles, on verra que l'étendue & la durée de leur gloire est due à cette méthode. Acordez quelque détail au goût présent & national; mais donnez au goût universel le fond, les masses, & l'ensemble.

Orosmane, dans la Tragédie de *Zaïre*, a plus de délicatesse & de galanterie qu'il n'apartient à un soudan; & l'on voit bien que le poëte qui a voulu le rendre aimable & intéressant aux ieux des François, a eu pour eux quelque complaisance. Mais voyez comme la violence de la passion le raproche de ses mœurs natales, comme il devient jaloux, altier, impérieux, barbare. Racine n'a pas été aussi heureux dans le caractere de *Bajazet*, & en général il a trop mêlé de nos mœurs dans celle des peuples qu'il a mis sur la scène: des fils de Thésée & de Mithridate il a fait de jeunes François.

Le Poëme dramatique, pour faire son illusion, a besoin de plus de ménagemens que l'Épopée. Celle-ci peut raconter tout ce qu'il y a de plus étrange; & les bienséances du langage sont les seules qu'elle ait à garde. Mais pour un Poëme qui veut produire l'effet de la vérité même, ce n'est pas assez d'obtenir une croyance raisonée, il faut que par le prestige de l'imitation il rende son action présente, que l'intervalle des lieux & de temps disparoisse, & que les spectateurs ne fassent plus qu'un même peuple avec les acteurs. C'est là ce qui distingue essentiellement le Poëme en action du Poëme en récit. Les François au spectacle d'*Athalie* doivent devenir Israélites, ou l'intérêt de Joas n'est plus rien. Mais s'il y avoit trop loin des mœurs des Israélites à celles des François, l'imagination des spectateurs refuseroit de franchir l'intervalle: c'est donc aux Israélites à s'aprocher assez de nous pour nous rendre le déplacement insensible.

Il n'y a point de déplacement à opérer pour les choses que la nature a rendues communes à tous les peuples; & on peut voir aisément, par l'étude de l'homme, quelles sont celles de ses affections qui ne dépendent ni des temps ni des lieux: l'intérêt puisé dans ces sources est intarissable comme elles. Les sujets d'*Œdipe* & de *Mérope* réussiroient dans vingt-mille ans, & aux deux extrémités du monde; il ne faut être, pour s'y intéresser, ni de Thebes ni de Micene: la nature est de tous les pays.

C'est dans les choses où les nations different, qu'il faut que l'acteur d'un côté, le spectateur de l'autre, s'approchent pour se réunir. Cela dépend de l'art avec lequel le poëte fait adoucir, dans la peinture des mœurs, les couleurs dures & tranchantes; c'est ce qu'a fait Corneille, en homme de génie, quoi qu'en dise M. Racine le fils.

Ce Critique croit avoir vu que la belle scène de Pompée avec Aristie dans *Sertorius*, n'étoit pas assez vrai-semblable pour le plus grand nombre des spectateurs; il croit avoir vu qu'on trouvoit trop dur sur notre théâtre le langage magnanime que tient Cornélie à César. Pour moi, je n'ai vu que de l'enthousiasme, je n'ai entendu que des applaudissemens à ces deux scènes inimitables. Il seroit à souhaiter que l'illustre Racine eût osé donner, à la peinture des mœurs étrangeres, cette vérité dont il a fait si noblement lui-même l'éloge le plus éloquent. Tout ce qu'on doit aux mœurs de son siecle, c'est de ne pas les offenser; & nos opinions sur le courage & sur le mépris de la mort, ne vont pas jusqu'à exiger d'une fille qu'elle dise à son pere,

> D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis
> Que j'acceptois l'époux que vous m'aviez promis:
> Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
> Tendre au fer de Calcas une tête innocente.

Je suis même persuadé qu'Iphigénie, allant à la mort d'un pas chancelant, avec la repugnance naturelle à son sexe & à son âge, eût fait verser encore plus de larmes.

Il est vrai que, si le fond des mœurs étrangeres est indécent ou révoltant pour nous, il faut renoncer à les peindre. Ainsi, quoique certains peuples regardent comme un dévoir pieux, d'abréger les jours des vieillards soufrans; que d'autres soient dans l'usage d'exposer les enfans malsains; que d'autres présentent aux voyageurs leurs femmes & leur filles pour en user selon leur bon plaisir; rien de tout cela ne peut être admis sur la scène.

Mais si le fond des mœurs est compatible avec nos opinions, nos usages, & que la forme seule y répugne, elles n'exigent dans l'imitation qu'un changement superficiel; & il est facile d'y concilier la vérité avec la bienséance. Un cartel dans les termes de celui de François I à Charles Quint: „ Vous en avez menti par la gorge „, ne seroit pas reçu au Théâtre; mais qu'un roi dît à son égal: „ Au lieu de répandre le sang de nos sujets, „ prenons pour juges nos épées „: le cartel seroit dans la vérité des mœurs du vieux temps, & dans la décence des nôtres.

Il y a peu de traits dans l'histoire qu'on ne puisse adoucir de même sans les éfacer: le Théâtre en offre mille exemples. Ce n'est donc pas au goût de la nation que l'on doit s'en prendre, si les mœurs, sur la scène françoise, ne sont pas assez prononcées; mais à la foiblesse ou à la négligence des poëtes, à la délicatesse timide de leur goût particulier, & s'il faut le dire, au manque de couleur pour tout exprimer avec la vérité locale. (*M. Marmontel*).

* CONVENTION, CONSENTEMENT, ACORD, *Synonymes*.

Le second de ces mots désigne la cause & le principe du premier, & le troisieme en désigne l'effet. *Exemple*. Ces deux particuliers d'un commun *Consentement* ont fait ensemble une *Convention* au moyen de laquelle ils sont d'*Acord*. (*M. d'Alembert*).

(¶ La *Convention* vient de l'intelligence entre les parties, & détruit l'idée d'éloignement; le *Consentement* suppose un droit & de la liberté, & fait disparoître l'opposition. L'*Acord* produit la satisfaction réciproque & fait cesser les contestations. (*M. Beauzée*).

CONVERSATION, ENTRETIEN, *Synonym.*

Ces deux mots désignent en général un discours mutuel entre deux ou plusieurs persones: mais avec cette différence, que *Conversation* se dit en général de quelque discours mutuel que ce puisse être; au lieu qu'*Entretien* se dit d'un discours mutuel qui roule sur quelque objet déterminé. Ainsi, on dit qu'un homme est de bonne *Conversation*, pour dire qu'il parle bien des différens objets sur lesquels on lui donne lieu de parler; on ne dit point qu'il est d'un bon *Entretien*.

Entretien se dit de supérieur à inférieur: on ne dit point d'un sujet qu'il a eu une *Conversation* avec le roi, on dit qu'il a eu un *Entretien*: on se sert aussi du mot d'*Entretien*, quand le discours roule sur une matiere importante. On dit, par exemple, ces deux princes ont eu ensemble un *Entretien* sur les moyens de faire la paix entr'eux.

Entretien se dit pour l'ordinaire des discours mutuels imprimés, à moins que le sujet n'en soit pas sérieux; alors on se sert du mot de *Conversation*: on dit, les *Entretiens* de Cicéron sur la nature des dieux, & la *Conversation* du P. Canaye avec le maréchal d'Hocquincourt.

Lorsque plusieurs persones, sur-tout au nombre de plus de deux, sont rassemblées & parlent entre elles, on dit, qu'elles sont en *Conversation*, & non pas en *Entretien*. (*M. d'Alembert*).

(N.) CONVERSATION, ENTRETIEN, COLLOQUE, DIALOGUE, *Synonymes*.

Ces quatre mots désignent également un discours lié entre plusieurs persones qui y ont chacun leur partie.

Le mot de *Conversation* désigne des discours entre gens égaux ou à peu près égaux, sur toutes les matieres que présente le hazard. Le mot d'*Entretien* marque des discours sur des matieres sérieuses, choisies exprès pour être discutées, & par conséquent entre des persones dont quelqu'une a assez de lumieres ou d'autorité pour décider. Le mot de *Colloque* caractérise particuliérement les discours prémédités sur des matieres de doctrine & de controverse, & conséquemment entre des persones instruites & autorisées par les partis opposés. Le terme de *Dialogue* est général, peut également s'appliquer aux trois especes que l'on vient de définir, & indique spécialement la maniere dont s'exécutent les différentes parties du discours lié.

La liberté & l'aisance doivent régner dans les *Conversations*. Les *Entretiens* doivent être intéressans & ne perdre jamais de vue la décence. Les *Colloques* sont inutiles, si les parties ne s'entendent pas; & font plus de mal que de bien, si l'on ne procede pas de bonne foi: le fameux *Colloque* de Poissy fut également répréhensible par ces deux points. Les *Dialogues* ne peuvent plaire qu'autant que les différentes parties du discours sont assorties aux persones, à leurs passions, à leurs intérêts, à leurs lumieres, & aux autres circonstances qui, en concourant à établir la scène, doivent en même temps y distinguer nétement chaque acteur.

Dans les sociétés de liaison & de plaisir, on tient des *Conversations* plus ou moins agréables, selon que la compagnie est plus ou moins bien composée. Dans les assemblées académiques, on a des *Entretiens* plus ou moins utiles, selon que la matiere est plus ou moins intéressante, que les membres en sont plus ou moins instruits, & qu'ils parlent avec plus ou moins de néteté. Dans les temps de trouble & de division, il est bien dangereux de consentir à des *Colloques*; parce que souvent ils ne servent que de prétextes aux brouillons pour procurer leurs intérêts persônels, aux dépens de la vérité qu'ils trahissent & de la tranquillité publique qu'ils sacrifient; & que c'est à coup sûr un moyen de plus pour ranimer la fermentation, par le raprochement & le choc des opinions contraires. Le *Dialogue* doit être aisé, enjoué, & sans apprêt dans les *Conversations*; sérieux, grave, & suivi dans les *Entretiens*; clair, raisoné, travaillé, éloquent même & pathétique dans les *Colloques*. (*M. Beauzée*).

(N.) CONVERSION, s. f. Espece de Répétition, par laquelle on termine de la même maniere plusieurs membres consécutifs du discours. En voici un exemple, tiré du Sermon de *Massillon sur la Pentecôte* (Réfl. III).

„ La marque la plus sûre... qu'on est encore „ au Monde; c'est lorsqu'on le craint plus que „ *la vérité*, qu'on le ménage aux dépens de *la* „ *vérité*, qu'on veut lui plaire mal-gré *la vérité*, „ & qu'on lui sacrifie sans cesse *la vérité*„.

Cum essem parvulus, *loquebar ut* parvulus, *sapiebam ut* parvulus, *cogitabam ut* parvulus: *quando autem factus sum vir, evacuavi quæ erant* parvuli. (I. Cor. xiij. 11.)

„ Lorsque j'étois *enfant*, je tenois des discours d'*enfant*, j'avois des goûts d'*enfant*, j'avois des pensées d'*enfant*: mais lorsque je suis devenu homme, je me suis défait des choses qui tenoient de l'*enfant*.

Il en est de la *Conversion* comme de l'Anaphore; si elle n'apuioit que sur des idées indifférentes, elle seroit vicieuse & approcheroit de la Tautologie. (*Voyez* Anaphore, Tautologie.)

Les anciens donnoient à cette figure le nom d'*Epistrophe*, qui a le même sens, & qui par conséquent doit parmi nous céder la place à un terme plus autorisé & d'une forme plus françoise. *Voyez* Épistrophe. (*M. Beauzée*.)

* CONVICTION, PERSUASION, *Synonym.*

Quoique ces deux mots s'emploient souvent l'un pour l'autre, ils ont pourtant des nuances qui les distinguent.

La *Conviction* tient plus à l'esprit; la *Persuasion*, au cœur. Ainsi, on dit que l'orateur doit, non seulement *convaincre*, c'est-à-dire, prouver ce qu'il avance, mais encore *persuader*, c'est-à-dire, toucher & émouvoir.

La *Conviction* suppose des preuves: „ Je ne „ pouvois croire telle chose, il m'en a donné tant „ de preuves qu'elles m'ont *convaincu* „. La *Persuasion* n'en suppose pas toujours: „ La bonne opi„ nion que j'ai de vous suffit pour me *persuader* „ que vous ne me trompez pas „.

On se *persuade* aisément ce qui fait plaisir: on est quelquefois très-fâché d'être *convaincu* de ce qu'on ne vouloit pas croire.

Persuader se prend toujours en bonne part; *Convaincre* se prend quelquefois en mauvaise part: „ Je „ suis *persuadé* de votre amitié, & bien *convaincu* „ de sa haine „.

On *persuade* à quelqu'un de faire une chose, on le *convainc* de l'avoir faite: mais dans ce dernier cas, *Convaincre* ne se prend jamais qu'en mauvaise part. „ Cet assassin a été *convaincu* de „ son crime; les scélérats avec qui il vivoit, lui „ avoient *persuadé* de le commettre „. (*M. d'Alembert.*)

(¶ Pour *convaincre*, il suffit de parler à l'esprit; pour *persuader*, il faut aller jusqu'au cœur. La *Conviction* agit sur l'entendement; & la *Persuasion*, sur la volonté: l'une fait connoître le bien, l'autre le fait aimer: la premiere n'emploie que la force du raisonement, la derniere y ajoute la douceur du sentiment; & si l'une regne sur les pensées, l'autre étend son empire sur les actions mêmes... Les esprits *convaincus*, les cœurs *persuadés*, payent également à l'orateur ce tribut d'admiration, qui n'est dû qu'à celui que la connoissance de l'homme a élevé au plus haut degré de l'Éloquence. (*M. le chancelier d'Aguesseau.*)

Ces deux mots expriment l'un & l'autre l'acquiescement de l'esprit à ce qui lui a été présenté comme vrai, avec l'idée accessoire d'une cause qui a déterminé cet acquiescement.

La *Conviction* est un acquiescement fondé sur des preuves d'une évidence irrésistible & victorieuse. La *Persuasion* est un acquiescement fondé sur des preuves moins évidentes, quoique vrai-semblables; mais plus propres à déterminer en intéressant le cœur, qu'en éclairant réellement l'esprit.

La *Conviction* est l'effet de l'évidence, qui ne se trompe jamais; ainsi, ce dont on est *convaincu* ne peut être faux. La *Persuasion* est l'effet des preuves morales, qui peuvent tromper; ainsi, l'on peut être *persuadé* de bonne foi d'une erreur très-réelle: ce qui doit disposer tous les hommes, en ce qui les concerne, à ne pas trop abonder dans leur sens, & à ne dédaigner aucun éclaircissement, quelque fortement qu'ils soient *persuadés* de la vérité de leurs opinions; & en ce qui concerne les autres, à ne pas conclure des erreurs qu'ils ont adoptées, qu'ils soient de mauvaise foi, & que l'égarement de leur esprit ne viene que de la perversité de leur cœur.

Dans la république romaine, où il y avoit peu de loix, & où les juges étoient souvent pris au hazard, il suffisoit presque toujours de les *persuader*; dans notre bâreau, il faut les *convaincre*; ce qui prouve, pour le dire en passant, que notre Rhétorique ne doit pas être calquée sans restriction sur celle des anciens.

La, *Conviction* n'est pas susceptible de plus ou de moins, parce que c'est l'effet nécessaire de l'évidence, qui n'admet elle-même ni plus ni moins. La *Persuasion* au contraire peut être plus ou moins forte, parce qu'elle dépend de causes plus ou moins lumineuses, plus ou moins efficaces.

Un raisonement exact & rigoureux opere la *Conviction* sur les esprits droits. L'Éloquence & l'art peuvent opérer la *Persuasion* dans les âmes sensibles. „ Les âmes sensibles, dit M. Duclos, (*Considérations sur les mœurs de ce siecle*, Ch. IV, édit. de 1764.) „ ont un avantage pour la „ société; c'est d'être *persuadées* des vérités dont „ l'esprit n'est que *convaincu*: la *Conviction* n'est „ souvent que passive; la *Persuasion* est active, & „ il n'a de ressort que ce qui fait agir „.) (*M. Beauzée.*)

(N.) COPIE, MODELE, *Synonymes.*

Le sens dans lequel ces mots sont synonymes, ne se présente pas d'abord à l'esprit; le premier coup d'œil, qui nous montre une *Copie* faite sur un ouvrage qui en est l'original, & un *Modele* servant d'original à l'ouvrage, met entr'eux une difference totale & un éloignement parfait. Mais une seconde réflexion nous fait voir que l' usage emploie, en beaucoup d'occasions, ces deux mots sous une idée commune, pour marquer également l'original d'après lequel on fait l'ouvrage, & l'ouvrage fait d'après l'original: *Copie*, se prenant, ainsi que *Modele*, pour le premier ouvrage sur lequel on conduit le second; & *Modele* se prenant, ainsi que *Copie*, pour le second ouvrage conduit sur le premier. De façon qu'ils deviennent doublement synonymes, c'est-à-dire qu'ils le sont dans l'un & dans l'autre des sens dont l'institution ou la premiere idée semble avoir fait à chacun d'eux son partage, avec les différences suivantes.

Dans le premier sens, *Copie* ne se dit qu'en fait d'impression, & du manuscrit de l'auteur sur lequel l'imprimeur travaille; *Modele* se dit en toute autre occasion, dans la Morale comme dans les arts. L'épreuve n'est souvent fautive que parce que la *Copie* l'est aussi. Tel imprimeur qui refuse une excellente *Copie*, en achete une mauvaise bien chere. Il n'est point de parfait *Modele* de vertu. Je crois que les arts & les sciences gâgneroient beaucoup si les auteurs s'atachoient plus à suivre leur génie qu'à imiter les *Modeles* qu'ils rencontrent.

Dans le second sens, *Copie* se dit pour la peinture; *Modele*, pour le relief. La *Copie* doit être fidele, & le *Modele* doit être juste. Il semble que le second de ces mots suppose la ressemblance avec plus de force que le premier. Les tableaux de Raphaël ont de l'agrément jusque dans les mauvaises *Copies*. Les simples *Modeles* de l'antique qui sont au Louvre, n'y figurent pas moins bien que les originaux des pieces modernes. (*L'Abbé* GIRARD.)

COPTE (LANGUE.) *Antiq. Lit.* La langue *copte* est un mélange de l'anciene langue égyptiene, & de mots grecs qui s'y sont glissés peu à peu après que cette nation s'est rendue maitresse de ce pays. Nous pouvons expliquer par cette langue presque tous les anciens noms égyptiens, & la plupart des étymologies égyptienes qu'on trouve dans Hérodote, Diodore de Sicile, Plutarque, & dans d'autres auteurs anciens; elle est un des principaux secours pour les antiquités de ce pays, qui est le berceau de plusieurs arts, de la plupart des sciences, & de presque toutes les superstitions.

On a cru assez généralement que l'anciene langue égyptiene ressembloit à l'hébreu & à ses dialectes, qui sont sur-tout le syriaque, le chaldéen, le phénicien, l'arabe, & l'éthiopien: mais cette idée est fondée sur l'opinion, que toutes les langues anciennes doivent être dérivées du plus au moins de l'hébreu, & sur quelques mots qui sont les mêmes dans l'hébreu & dans le *copte*, quoique d'ailleurs le fond & les racines de ces deux langues soient totalement différentes. On n'a pas fait attention qu'il y a plus de mots qu'on ne pense, qui sont du nombre de ceux que les grammairiens appelent *Onomatope poiemena*, qui doivent naturélement se ressembler dans presque toutes les langues; & qu'il y a aussi plusieurs noms, sur-tout d'animaux & de plantes, qui sont les mêmes dans toutes les langues, parce que ces animaux & plantes ont conservé dans les autres langues les noms qu'ils avoient dans les pays d'où ils étoient originaires. Bochart étoit aussi imbu de cette opinion, de l'affinité de l'égyptien avec l'hébreu, d'où on peut décider qu'il n'a pas connu la langue *copte*, quoiqu'il la cite beaucoup.

Ce sont encore quelques mots qui se sont trouvés les mêmes dans l'égyptien & l'arménien, qui ont fait croire à Acoluthus que la langue arméniene étoit le meilleur moyen d'expliquer l'anciene langue d'Égypte. Mais après ce que plusieurs auteurs, & sur-tout le professeur Schroeder ont publié sur la langue arméniene, nous sommes en état de juger que cette prétendue découverte d'Acoluthus doit être mise au nombre de ses rêveries. J'ai trouvé sur cette conjecture plusieurs lettres très-curieuses dans le commerce épistolaire, manuscrit de Ludolf, Piques, & Acoluthus, qui est à la bibliotheque publique de Francfort sur le Mein.

Il y a dans l'alphabet *copte*, à côté des caracteres grecs, quelque peu d'autres qui sont étrangers, dont la prononciation n'est pas bien certaine, & que j'aurois pris pour des caracteres de l'ancien alphabet égyptien, si je ne les trouvois différens de ce peu de fragmens d'écriture courante, ou *épistolographique égyptiene*, que M. le comte de Caylus a publiés, & qui pouront peut-être, sur-tout quand on aura plus de pieces de comparaison, être expliqués par le secours de la langue *copte*.

Théodorus Petræus, Scaliger, Renaudot, Piques, Hountington, Bernhard, ont eu connoissance de cette langue. Guillaume Bonjour de Toulouse a publié plusieurs brochures qui prouvent qu'il y étoit versé. Saumaise ne l'a pas négligée à ce qu'on voit par ses ouvrages, sur-tout par ses *annees climactériques*. Jacques Kocher, professeur à Berne, l'a parfaitement connue, & en a donné des preuves dans sa *Dissertation sur le dieu Cneph*, insérée dans le deuxieme volume des *Miscellaneæ observ. de d'Orville*.

Kircher a publié, d'après des auteurs arabes, une Grammaire & un Dictionaire *coptes*; l'ignorance & la fraude y paroissent à chaque page: ce sont cependant des monumens qu'il faut consulter, en tâchant de séparer soigneusement ce que cet auteur, dont on a découvert quantité de fourberies littéraires petites & misérables, a ajouté de sa mauvaise tête aux originaux qu'il a donnés au jour; il faut aussi toujours comparer la traduction arabe qui y est jointe, parce qu'il l'a quelquefois mal entendue.

Chrétien Gothelf Blumberg publia en 1716, à Leipsick, une Grammaire *copte*, mieux faite que celle de Kircher, & promit un Dictionaire de cette langue.

Veyssiere de la Croze savoit le *Copte* à fond, & en a fait un Dictionaire, dont les manuscrits doivent se trouver à Berlin & à Leyde. On voit une notice de cet ouvrage, & des secours dont il s'est servi, dans la cinquieme classe de la *Bibliotheque de Bremen*.

Paul-Ernest Jablonski en a profité, & a pareillement employé cette langue, qu'il savoit très-bien, pour expliquer les antiquités égyptienes sur lesquelles il a publié les meilleurs ouvrages.

Il a prouvé, par les manuscrits d'Oxfort, qu'il y a eu différens dialectes dans la haute & basse Égypte; Dufour de Longueville en avoit aussi parlé dans son *Traité sur les époques des anciens*. Il paroit que la différence de ces dialectes n'a pas été fort considérable, & à principalement eu lieu dans la diverse prononciation.

J'ai, avec le secours des imprimés *coptes* & de plusieurs manuscrits des bibliotheques de Paris, composé un Dictionaire de cette langue; j'ai cité par-tout mes autorités, & me suis appliqué à raprocher à chaque mot *copte* les anciens noms égyptiens, sur lesquels je croyois pouvoir par ce moyen

jeter

jeter quelque lumiere. J'ai toujours eu l'idée d'en publier un abrégé; mais l'exécution de cet ouvrage, qui ne peut avoir que très-peu d'amateurs, quoiqu'il ne paroisse pas être sans utilité, a soufert jusqu'ici de grandes difficultés: s'il voit jamais le jour, il prouvera évidemment que les racines de l'anciene langue égyptiene ne sont presque que des monosyllabes, & n'ont aucune affinité avec quelque autre langue connue que ce soit. On y trouvera encore quantité de verbes redoublés. On verra une langue dont la marche & la Syntaxe sont extrêmement simples, & fort différentes du style métaphorique oriental.

Les principaux ouvrages *coptes* imprimés sont, outre ceux dont je viens de parler, la version *copte* du N. T. que David Wilkins publia en Angleterre; ce même auteur a aussi mis au jour le Pentateuque *copte*, qui est une traduction d'une version greque.

(Π) Parmi ces ouvrages coptes, on doit sans contre-dit la préférence à ceux qui ont été publiés par le Rév. P. Dom Jean-Louis Mingarelli, à Bologne l'an 1785. Ils ont avec le Texte la traduction, & ont été tirés de manuscrits Coptes très-anciens qu'on trouve dans la bibliotheque du savant Sénateur & Chevalier Jacques Nani, Patrice Vénitien.)

On a dans plusieurs bibliotheques la traduction *copte*, de presque tous les autres livres du V. T. & de quelques ouvrages des premiers peres. On a plusieurs Dictionaires *coptes*, grecs, & arabes, quelques liturgies, & des ouvrages mystiques. Tous ces manuscrits peuvent peut-être être de quelque petite utilité pour l'Histoire ecclésiastique, & seront certainement d'un grand secours pour la connoissance de la langue & de l'antiquité égyptiene. (*M. de Schmidt de Rossan*).

(N.) COPULATIF, VE, adj. Qui sert à lier ensemble des choses homogenes. C'est le véritable sens de ce mot en Grammaire. Les conjonctions *copulatives* sont celles, qui désignent, entre des propositions semblables, une liaison d'unité, fondée sur leur similitude. Nous avons en françois une conjonction *copulative* pour l'affirmation, *&*; nous en avons une pour la négation, *ni*. Exemples: *Cicéron* & *Quintilien sont les écrivains les plus judicieux de l'Antiquité; On ne doit imiter le style* ni *de Pline* ni *de Séneque*.

On dit néanmoins, *si vous le voulez* & *que je le puisse*; le premier verbe à l'indicatif, & le second au subjonctif, semblent indiquer que la conjonction *copulative* n'exige pas une similitude bien rigoureuse. Je réponds que tout verbe au subjonctif (*Voyez* Subjonctif) constitue une proposition subordonée à une autre qui est principale & directe; le verbe de celle-ci doit donc être à l'indicatif; & si on ne le voit pas, c'est qu'il y a une ellipse, qui est alors indiquée par le subjonctif même: rétablissez la plénitude de la phrase, & tout devient régulier; *si vous le voulez* & (si la chose est de maniere) *que je le puisse*.

Les conjonctions *copulatives* sont ainsi nommées du latin *Copulare* (acoupler); & on ne peut acoupler que des choses homogenes & semblables. (*M. Beauzée*).

(N.) COQUÉTERIE, GALANTERIE, *Syn.* Chacun de ces deux termes exprime un vice qui a pour base l'appétit machinal d'un sexe pour l'autre.

La *Coquéterie* cherche à faire naître des désirs; la *Galantérie*, à satisfaire les siens. (*M. Beauzée*).

La *Coquéterie* est toujours un honteux déréglement de l'esprit. *La Galanterie* est d'ordinaire un vice de complexion.

Une femme *galante* veut qu'on l'aime & qu'on réponde à ses désirs: il suffit à une *coquete* d'être trouvée aimable & de passer pour belle. La premiere va successivement d'un engagement à un autre; la seconde, sans vouloir s'engager, cherchant sans cesse à vous séduire, a plusieurs amusemens à la fois: ce qui domine dans l'une, est la passion, le plaisir, ou l'intérêt; & dans l'autre, c'est la vanité, la légéreté, la fausseté.

Les femmes ne travaillent guere à cacher leur *Coquéterie*; elles sont plus réservées pour leurs *Galanteries*, parce qu'il semble au vulgaire que la *Galanterie* dans une femme ajoute à la *Coquéterie*; mais il est certain qu'un homme *coquet* a quelque chose de pis qu'un homme *galant*.

La *Coquétérie* est un travail perpétuel de l'art de plaire, pour tromper ensuite; & la *Galanterie* est un perpétuel mensonge d'amour.

Fondée sur le tempérament, la *Galanterie* s'occupe moins du cœur que des sens, au lieu que la *Coquéterie*, ne connoissant point les sens, ne cherche que l'occupation d'une intrigue par un tissu de faussetés. Conséquemment c'est un vice des plus méprisables dans une femme, & des plus indignes d'un homme. (*La Bruyere* & *le chevalier de Jaucourt*).

CORRECT, E. adj. *Littérat.* Ce terme désigne une des qualités du style. La *Correction* consiste dans l'observation scrupuleuse des regles de la Grammaire. Un écrivain très- *correct* est presque nécessairement froid: il me semble du moins qu'il y a un grand nombre d'occasions où l'on n'a de la chaleur qu'aux dépens des regles minutieuses de la Syntaxe; regles qu'il faut bien se garder de mépriser par cette raison, car elles sont ordinairement fondées sur une dialectique très-fine & très-solide; & pour un endroit qui seroit gâté par leur observation rigoureuse, & où l'auteur qui a du goût sent bien qu'il faut les négliger, il en a mille où cette observation distingue celui qui sait écrire & penser, de celui qui croit le savoir. En un mot, on ne doit passer à un auteur de pécher contre la *Correction* du style, que lorsqu'il y a plus à gâgner qu'à perdre. L'exactitude tombe sur les faits & les choses; la *Correction*, sur les mots. Ce qui est écrit exactement dans une langue, rendu fidélement, est exact dans toutes les langues. Il n'en est pas même de ce qui est *correct*; l'auteur qui a écrit le plus *correctement*, pourroit être

très-incorrect traduit mot à mot de sa langue dans une autre. L'exactitude naît de la vérité, qui est une & absolue; la *Correction*, des regles de convention & variables. (*M. Diderot*).

* CORRECTIF, IVE, adj. Qui sert à corriger, à rendre plus correct. Ce mot se prend plus ordinairement comme substantif; & il se dit alors de ce qui réduit un mot à son sens précis, une pensée à son sens vrai, une action à l'équité ou à l'honnêteté, une substance à un effet plus modéré, d'où l'on voit que tout a son *Correctif*. On ôte de la force aux mots par d'autres qu'on leur associe; & ceux-ci sont ou des prépositions, ou des adverbes, ou des épithetes qui modifient & temperent l'acception: on ramene à la vérité scrupuleuse les pensées ou les propositions, le plus souvent en restreignant l'étendue; on rend un action juste ou décente, par quelque compensation; on ôte à une substance sa violence, en la mêlant avec une substance d'une nature opposée. Celui donc qui ignore entiérement l'art des *Correctifs*, est exposé en une infinité d'occasions à pécher contre la langue, la Logique, la Morale, & la Physique. (*M. Diderot*).

¶ On appele spécialement *Correctifs*, certains adoucissemens qu'on emploie dans le discours, pour faire passer favorablement quelque proposition hardie, quelque expression trop forte, quelque métaphore trop élevée ou trop rabaissée, quelque mot nouveau, quelque tournure insolite & extraordinaire : par exemple, *en quelque façon*; *s'il faut ainsi dire*; *pour ainsi dire*; *s'il est permis d'user de ce mot*, *de parler ainsi*; &c.

Virgile, après avoir décrit (*Géorg.* IV, 170.) les diverses fonctions des Cyclopes dans les forges de Vulcain, leur compare les différentes occupations des Abeilles. *Non aliter*, dit-il, & il ajoute un *Correctif* pour autoriser sa comparaison, (*si parva licet componere magnis*.) (*M. Beauzée*).

(N.) CORRECTION, s. f. I. L'une des principales qualités de l'oraison, laquelle consiste dans l'observation rigoureuse des regles de la Grammaire & des usages de la langue; ce qui banit de l'Oraison le solécisme & le barbarisme. (*Voyez* Oraison, Solécisme, Barbarisme.)

Toutefois un écrivain intelligent ne pousse pas toujours ses scrupules, jusqu'à sacrifier la vivacité du style, l'énergie de l'expression, le feu de la passion, aux procédés minutieux & froids qu'exige la *Correction* : mais ce sacrifice, il ne le fait jamais sans un besoin urgent, sans être sûr d'avoir plus à gâgner qu'à perdre; & même alors il s'écarte le moins qu'il est possible de la rigueur des regles, & leur rend encore cet hommage en les transgressant.

C'est ainsi que Racine met dans la bouche d'Hermione ce beau vers, si noblement & si heureusement incorrect : (*Androm.* IV, 5.)

Je t'aimois, inconstant; qu'aurois-je fait, fidele?

Le *Correction* exigeoit *je t'aimois*, quoique tu fusses *inconstant*; *qu'aurois-je fait*, si tu avois été *fidele*? Mais que seroient devenues la vivacité & l'énergie, si nécessaires dans une conjoncture où une passion violente maitrise toutes les facultés d'Hermione? „ Dans son transport, dit l'abbé „ d'Olivet, elle voudroit pouvoir dire plus de „ choses qu'elle n'articule de syllabes „.

Hors ces cas rares, où le génie, planant au dessus des regles, voit, avec une certitude qui pour n'être qu'à lui n'en est pas moins entiere, ce qu'il peut oser au delà de ce qu'elles prescrivent; la *Correction* est d'une nécessité indispensable, & pour l'intérêt de la matiere qu'on traite, & pour l'honeur de l'écrivain, & pour la satisfaction des lecteurs.

II. On donne aussi assez communément le nom de *Correction* à une figure de pensée par fiction, connue encore des rheteurs sous le nom d'*Epanorthose*. Cette derniere dénomination me paroît préférable, parce qu'elle est sans équivoque; au lieu que le terme de *Correction* a déja un sens tout différent, même dans le langage grammatical, ainsi qu'on vient de le voir, outre les autres acceptions reçues dans le langage national. *Voyez* donc Épanorthose. (*M. Beauzée*.)

(N.) CORRECTION, EXACTITUDE, *Syn.*

Ces deux termes, également relatifs à la maniere de parler ou d'écrire, y désignent également quelque chose de soigné & de régulier.

La *Correction* consiste dans l'observation scrupuleuse des regles de la Grammaire & des usages de la langue. L'*Exactitude* dépend de l'exposition fidele de toutes les idées accessoires au but que l'on se propose. *Voyez* ci-devant Correct. (*M. Beauzée*).

(N.) CORRIGER, REPRENDRE, RÉPRIMANDER, *Synonymes*.

Celui qui *corrige* montre, ou veut montrer la maniere de rectifier le défaut. Celui qui *reprend*, ne fait qu'indiquer ou relever la faute. Celui qui *réprimande*, prétend punir ou mortifier le coupable.

Corriger regarde toutes sortes de fautes, soit en fait de mœurs, soit en fait d'esprit & de langage. *Reprendre* ne se dit guere que pour les fautes d'esprit & de langage. *Réprimander* ne convient qu'à l'égard des mœurs & de la conduite.

Il faut savoir mieux faire pour *corriger*. On peut *reprendre* plus habile que soi. Il n'y a que les supérieurs qui soient en droit de *réprimander*.

Peu de gens savent *corriger* : beaucoup se mêlent de *reprendre* : quelques-uns s'avisent de *réprimander* sans autorité. (*L'Abbé Girard*).

Il faut *corriger* avec intelligence, *reprendre* avec honêteté, & *réprimander* avec bonté & sans aigreur. (*M. Beauzée*).

* COSMOGONIE, COSMOGRAPHIE, COSMOLOGIE, *Synonymes*.

(¶ Ces trois mots ont pour racine commune le mot grec *κόσμος*, *le monde* : ajoutez-y *γόνος*,

génération, pour le premier; γραφὴ, *description*, pour le second; & λόγος, *raisonement*, pour le troisieme; vous aurez les trois étymologies completes.

Si l'exactitude dans les sciences est de premiere nécessité; on doit regarder du même œil la précision dans les termes qui leur sont propres, & la justesse dans le langage didactique. Cette remarque suffiroit pour justifier la distinction que l'on place ici de ces trois synonymes. Mais si l'on pense que l'esprit philosophique, qui gâgne de jour en jour, met le langage commun dans le cas d'emprunter des expressions de celui des sciences & des arts; si l'on prend garde que l'un des plus sûrs moyens de perfectioner & de fixer la langue, c'est d'en bien déterminer tous les usages, soit généraux soit particuliers; on ira peut-être jusqu'à regréter qu'on ne trouve pas dans cet ouvrage un plus grand nombre d'articles comme celui-ci.) (*M. Beauzée*).

La *Cosmogenie* est la science de la formation de l'Univers. La *Cosmographie* est la science qui enseigne la construction, la figure, la disposition, & le raport de toutes les parties qui composent l'Univers. La *Cosmologie* est proprement une Physique générale & raisonée, qui, sans entrer dans les détails trop circonstanciés des faits, examine du côté métaphysique les résultats de ces faits mêmes, fait voir l'analogie & l'union qu'ils ont entr'eux, & tâche par-là de découvrir une partie des loix générales par lesquelles l'Univers est gouverné.

La *Cosmogonie* raisone sur l'état variable du monde dans le temps de sa formation; la *Cosmographie* expose dans toutes ses parties & ses relations l'état actuel de l'Univers tout formé; & la *Cosmologie* raisone sur cet état actuel & permanent. La premiere est conjecturale; le seconde, purement historique; & la troisieme, expérimentale.

De quelque maniere qu'on imagine la formation du monde, on ne doit jamais s'écarter de deux grands principes: 1°. celui de la création; car il est clair que la matiere ne pouvant se donner l'existence à elle-même, il faut qu'elle l'ait reçue: 2°. celui d'une intelligence suprême, qui a présidé, non seulement à la création, mais encore à l'arangement de toutes les parties de la matiere en vertu duquel ce monde s'est formé. Ces deux principes une fois posés, on peut donner carriere aux conjectures philosophiques; avec cette attention pourtant, de ne point s'écarter, dans le systême de *Cosmogonie* qu'on suivra, de celui que la Genese nous indique que Dieu a suivi dans la formation des différentes parties du monde.

La *Cosmographie* dans sa définition générale embrasse, comme l'on voit, tout ce qui est de l'objet de la Physique. Cependant on a restreint ce mot dans l'usage à désigner la partie de la Physique qui s'occupe du systême général du monde. En ce sens, la *Cosmographie* a deux parties: l'Astronomie, qui fait connoître la structure des cieux & la disposition des astres; & la Géographie, qui a pour objet la description de la terre.

La *Cosmologie* est la science du monde ou de l'Univers considéré en général, en tant qu'il est un être composé, & pourtant simple par l'union & l'harmonie de ses parties; un Tout qui est gouverné par une intelligence suprême, & dont les ressorts sont combinés, mis en jeu, & modifiés par cette intelligence. L'utilité principale que nous devons retirer de la *Cosmologie*, c'est de nous élever, par les loix générales de la nature, à la connoissance de son auteur, dont la sagesse a établi ces loix, nous en a laissé voir ce qu'il nous étoit nécessaire d'en connoître pour notre utilité ou notre amusement, & nous a caché le reste pour nous apprendre à douter. (*M. d'Alembert*).

(¶ Le second tome de l'Histoire du ciel de M. Pluche comprend des idées très-saines & des principes excellens de *Cosmogonie*. L'ouvrage le plus convenable au commun des lecteurs sur la *Cosmographie*, est celui de l'usage des globes par Bion. M. de Maupertuis donna, il y a quelques années, un Essai de *Cosmologie*, qui paroît fait d'après les vrais principes, mais qui excita pourtant une dispute très-vive.) (*M. Beauzée*).

* COULER, ROULER, GLISSER, *Synonym.*

(¶ Ces mots expriment tous trois un mouvement de translation successif & continu; mais ils ont chacun leur différence distinctive, qui les empêche d'être confondus & pris l'un pour l'autre.) (*M. Beauzée*).

Couler, marque le mouvement de tous les fluides & même de tous les corps solides réduits en poudre impalpable. *Rouler*, c'est se mouvoir en tournant sur soi-même. *Glisser*, c'est se mouvoir en conservant la même surface sur laquelle on se meut. (*M. Diderot*).

(¶ Ces mots s'emploient aussi métaphoriquement, avec analogie à des différences toutes pareilles.

Couler, se dit aussi du temps; pour marquer par comparaison combien ses parties se suivent de près & disparoissent rapidement: d'une période, d'un vers, d'un discours entier; pour indiquer qu'il ne s'y trouve rien de rude ni qui blesse l'oreille, que les parties en sont bien liées & se succedent naturélement, comme les eaux d'un ruisseau *coulent* d'une maniere naturele & agréable sur un fonds uni & d'une pente uniforme & douce.

Rouler, se dit de toute action qui se répete souvent sur le même objet, de même qu'un corps *roulant* apuie souvent sur les mêmes points de sa circonférence. Ainsi, on *roule* de grands desseins dans sa tête, lorsqu'on en réfléchit souvent les parties: un livre *roule* sur une matiere, lorsqu'il envisage les parties sous plusieurs aspects.

Glisser, sert à marquer ce qui se fait légérement & sans insister, ou ce qui se fait avec adresse & d'une maniere imperceptible. Quand on instruit la multitude, il faut *glisser* sur les points qui seroient plus propres à faire naître des difficultés que des lumieres; on ne sauroit apporter trop de soins pour empêcher qu'il ne se *glisse* parmi le peuple des opinions erronées ou séditieuses. L'image est sensible; un corps qui *glisse* sur un autre, y passe rapidement, légérement, & presque imperceptiblement si la pente est favorable). (*M. Beauzée*).

(N.) COULEUR, COLORIS, *Synonymes*.

La *Couleur* est ce qui distingue les traits, & forme l'image visible des objets par ses variétés. Le *Coloris* est l'effet particulier qui résulte de la qualité & de la force de la *Couleur* par raport à l'éclat, indépendament de la forme & du dessein. La premiere a ses différences objectives, divisées par especes & ensuite par nuances. Le second n'a que des différences qualificatives, divisées par degrés de beauté ou de laideur.

Le bleu, le blanc, le rouge sont différentes especes de *Couleur*; le pâle, le clair, le foncé sont des nuances: mais rien de tout cela n'est le *Coloris*; parce qu'il est le Tout ensemble, pris en général, dans son union, par une sensation abstraite & distinguée de la sensation propre & essentiele des *Couleurs*.

Certains mouvemens de cœur répandent un *Coloris* charmant sur le visage des dames, & même de celles qui sont le moins partagées en *Couleur*.

Les tableaux du Titien excellent par la beauté du *Coloris*; & l'on dit qu'ils en sont redevables à l'art particulier que ce peintre avoit de préparer & d'employer les *Couleurs*. (*L'Abbé Girard*).

Les *Couleurs* sont les impressions particulieres que fait sur l'œil la lumiere réfléchie par les diverses surfaces des corps: ce sont elles qui rendent sensibles à la vue les objets qui composent l'Univers. Le *Coloris* est l'effet qui résulte de l'ensemble & de l'assortiment des *Couleurs* natureles de chaque objet, relativement à sa position à l'égard de la lumiere, des corps environans, & de l'œil du spectateur: c'est le *Coloris* qui distingue la nature & la situation de chaque objet.

Il y a sept *Couleurs* primitives; le rouge, l'orangé, le jaûne, le vert, le bleu, l'indigo, le violet; & chacune de ces *Couleurs* a ses nuances. Les *Couleurs* primitives en peinture sont différentes de celles-là; & les autres, ainsi que leurs nuances, s'y composent du mélange des primitives: c'est une opération physique. Mais l'art du *Coloris*, c'est-à-dire, l'art d'imiter les *Couleurs* des objets naturels relativement à tous les aspects de leur position, ne peut être que le résultat de beaucoup de lumieres acquises & d'un goût exquis.

Colorer, c'est rendre un objet sensible par une *Couleur* déterminée: *Colorier*, c'est donner à chaque objet le *Coloris* qui lui convient. On *colore* une liqueur; on *colorie* un tableau. (*M. Beauzée*).

(N.) COUP (tout-d'un-), TOUT-À-COUP, *Synonymes*.

Ces deux phrases adverbiales, employées indistinctement par plusieurs de nos écrivains, n'ont pourtant, si je peux parler ainsi, qu'une synonymie matériele: & au fond il n'y a pas une seule occasion où l'on puisse mettre l'une pour l'autre, je ne dis pas seulement sans pécher contre la justesse, mais même sans commettre un contre-sens.

Tout-d'un-coup veut dire Tout en une fois; *Tout-à-coup* signifie Soudainement, En un instant, Sur le champ.

Ce qui se fait *tout-d'un-coup* ne se fait ni par degrés ni à plusieurs fois; ce qui se fait *tout-à-coup* n'est ni prévu ni atendu.

Tout-d'un-coup tient plus de l'universalité; & *Tout-à-coup*, de la promptitude.

Comme S. Paul étoit sur la route de Damas, où il se rendoit pour exécuter les ordres de la Synagogue contre les disciples de Jésus-Christ; Dieu le frapa *tout-à-coup* d'une lumiere très-vive, qui, l'éblouissant & le renversant par terre, lui ouvrit les ieux de l'âme: & cet homme, qui auparavant ne respiroit que fureur & que sang, se trouva *tout-d'un-coup* touché, instruit, éclairé, rempli de zele & de charité. (*M. Beauzée*).

(N.) COUPLE, PAIRE, *Synonymes*.

On désigne ainsi deux choses de même espece, mais avec des différences qu'il faut remarquer.

Un *Couple*, au masculin, se dit de deux persones unies ensemble par amour ou par mariage, ou seulement envisagées comme pouvant former cette union; il se dit de même de deux animaux unis pour la propagation.

Une *Couple*, au féminin, se dit de deux choses quelconques d'une même espece, qui ne vont point ensemble nécessairement, & qui ne sont unies qu'accidentélement; on le dit même des persones & des animaux, dès qu'on ne les envisage que par le nombre.

Une *Paire* ne se dit que de deux choses qui vont ensemble par une nécessité d'usage, comme les bas, les souliers, les jaretieres, les gants, les manchetes, les botes, les sabots, les boucles, les boucles d'oreille, les pistolets, &c. ou d'une seule chose nécessairement composée de deux parties qui font le même service, comme des ciseaux, des lunetes, des pincetes, des culotes, &c.

Couple, dans les deux genres, est collectif: mais au masculin, il est général, parce que les deux suffisent pour la destination marquée par le mot; au féminin, il est partitif, parce qu'il désigne un nombre tiré d'un plus grand. La Syntaxe varie en conséquence, & l'on doit dire: „ Un „ *Couple* de pigeons est suffisant pour peupler un „ volet; une *Couple* de pigeons ne sont pas suffi„ sans pour le dîner de six persones „.

Une *Couple* & une *Paire* peuvent se dire aussi des animaux; mais la *Couple* ne marque que le

nombre, & la *Paire* y ajoute l'idée d'une association nécessaire pour une fin particuliere. De là vient qu'un boucher peut dire qu'il achetera une *Couple* de bœufs, parce qu'il en veut deux; mais un laboureur doit dire qu'il en achétera une *Paire*, parce qu'il veut les ateler à la même charue. (*M. Beauzée*).

(N.) COUR (de), DE LA COUR, *Syn.*

Ces deux expressions, qui servent à qualifier par un raport à la Cour, ne doivent pas être confondues ni employées indistinctement.

De Cour est un qualificatif qui se prend en mauvaise part, & qui désigne ce qu'il y a ordinairement de vicieux & de repréhensible dans les Cours. *De la Cour* ne qualifie qu'en indiquant une relation essentiele à ce qui environe le prince.

Un homme *de Cour* est un homme souple & adroit, mais faux & artificieux, qui, pour venir à ses fins, met en usage tout ce qui se pratique dans les Cours des princes contre les regles de la probité & de la droiture. Un homme *de la Cour* est simplement un homme ataché auprès du prince, ou par sa naissance, ou par son emploi, ou par l'état de sa fortune.

Une femme *de la Cour* y est fixée par sa naissance ou par son état: une femme *de Cour* est une femme d'intrigues, qui n'est pas ordinairement une fort honête persone.

Un page *de la Cour* est un jeune gentilhomme ataché en cette qualité au service du prince ou d'un Grand: mais un page *de Cour* est un éfronté, qui ne respecte aucune bienséance.

On appele proverbialement Eau bénite *de Cour*, les vaines promesses, les caresses trompeuses, & les complimens captieux & imposteurs; & Amis *de Cour*, des amis sur qui l'on ne peut guere compter.

Les mœurs *de la Cour* sont bien différentes de celles des provinces; mais ce n'est souvent qu'à l'extérieur, & il n'est pas rare de trouver des vices *de Cour* jusqu'aux frontieres les plus reculées. *Voyez Remarques de Bouhours*, Tom. II. (*M. Beauzée*).

(N.) COURAGE, BRAVOURE, *Synonymes*.

Le *Courage* paroît plus propre au Général & à tous ceux qui commandent; la *Bravoure* est plus nécessaire au soldat & à tout ce qui reçoit des ordres.

La *Bravoure* est dans le sang, le *Courage* est dans l'âme: la premiere est une espece d'instinct, le second est une vertu; l'une est un mouvement presque machinal, l'autre est un sentiment noble & sublime.

On est *brave* à telle heure & selon les circonstances; on a du *Courage* à tous les instans & dans toutes les occasions.

La *Bravoure* est d'autant plus impétueuse, qu'elle est moins réfléchie; le *Courage* est d'autant plus intrépide, qu'il est mieux raisoné.

L'impulsion de l'exemple, l'aveuglement sur le danger, la fureur du combat, inspirent la *Bravoure*; l'amour de son devoir, le désir de la gloire, le zele pour sa patrie & pour son roi, animent le *Courage*.

Le *Courage* tient plus de la raison; la *Bravoure* est plus du tempérament.

La *Bravoure* est essentiele dans le moment d'une action; mais le *Courage* doit être durable dans tout le cours d'une campagne.

La *Bravoure* est comme involontaire, & ne dépend point de nous; au lieu que le *Courage* peut bien être persuadé & s'acquérir par l'éducation.

Cicéron, se précautionant contre la haine de Catilina, manquoit sans doute de *Bravoure*; mais certainement il avoit de l'élévation & de la force d'âme, ce qui n'est autre chose que du *Courage*, lorsque, dévoilant sous les ieux du Sénat la conjuration de ce traître, il désignoit tous les complices. (*M. le comte de Turpin Crissé*).

* COURAGE, BRAVOURE, VALEUR, *Synonymes*.

(¶ Chacun de ces trois termes annonce cette grandeur & cette force d'âme, que les événemens ne troublent point, & qui fait face avec fermeté à tous les accidens.)(*M. Beauzée*).

Le mot *Vaillance* paroît d'abord devoir être compris dans ce parallele: mais dans le fait, c'est un mot qui a vieilli, & que *Valeur* a remplacé; son harmonie & son nombre le fait cependant encore employer dans la Poésie.

Le *Courage* est dans tous les événemens de la vie; la *Bravoure* n'est qu'à la guerre; la *Valeur*, par-tout où il a un péril à afronter & de la gloire à acquérir.

Après avoir monté vingt fois à l'assaut, le *Brave* peut trembler dans une forêt batue de l'orage, fuir à la vue d'un phosphore enflamé, ou craindre les esprits; le *Courage* ne croit point à ces rêves de la superstition & de l'ignorance; la *Valeur* peut croire aux revenans, mais alors elle se bat contre le fantôme.

La *Bravoure* se contente de vaincre l'obstacle qui lui est offert; le *Courage* raisone sur les moyens de le détruire; la *Valeur* le cherche, & son élan le brise s'il est possible.

La *Bravoure* veut être guidée; le *Courage* fait commander, & même obéit; la *Valeur* fait combatre.

Le *Brave* blessé s'enorgueillit de l'être; le *Courageux* rassemble les forces que lui laisse encore sa blessure, pour servir sa patrie; le *Valeureux* songe moins à la vie qu'il va perdre, qu'à la gloire qui lui échape.

La *Bravoure* victorieuse fait retentir l'arène de ses cris guerriers; le *Courage* triomphant oublie son succès, pour profiter de ses avantages, la *Valeur* couronée soupire après un nouveau combat.

Une défaite peut ébranler la *Bravoure*; le *Courage* fait vaincre, & être vaincu sans être défait; un échec désole la *Valeur* sans la décourager.

L'exemple influe sur la *Bravoure*; plus d'un sol-

lat n'eſt devenu *brave* qu'en prenant le nom de Grenadier : l'exemple ne rend point *valeureux*, quand on ne l'eſt pas; mais les témoins doublent la *Valeur:* le *Courage* n'a beſoin ni de témoins ni d'exemples.

L'amour de la patrie & la ſanté rendent *brave*; les réflexions, les connoiſſances, la philoſophie, le malheur, & plus encore la voix d'une conſcience pure, rendent *courageux*; la vanité noble & l'eſpoir de la gloire produiſent la *Valeur*.

Les trois cents Lacédémoniens des Thermopyles, celui même qui échapa, furent *braves*: Socrate buvant la ciguë, Régulus retournant à Carthage, Titus s'arrachant des bras de Bérénice en pleurs, ou pardonant à Sextus, furent *courageux*: Hercule terraſſant les monſtres, Perſée délivrant Andromede, Achille courant aux remparts de Troye sûr d'y périr, étonerent les ſiecles paſſés par leur *Valeur*.

De nos jours, que l'on parcoure les faſtes trop mal conſervés & cent fois trop peu publiés de nos régimens; l'on trouvera de dignes rivaux des *braves* de Lacédémone: Turenne & Catinat furent *courageux*; Condé fut *valeureux* & l'eſt encore.

Enfin, l'on peut conclure que la *Bravoure* eſt le devoir du ſoldat; le *Courage*, la vertu du ſage & du héros; la *Valeur*, celle du vrai chevalier. *Voyez* Cœur, Courage, Valeur, Bravoure, Intrépidité, *Syn.* & encore Valeur, Courage, *Syn.* (*M. de Prezat*).

(N.) COURRE, COURIR, *Synonymes*.

Courre eſt un verbe actif; c'eſt Pourſuivre quelque choſe pour l'atraper. *Courir* eſt un verbe neutre; c'eſt aller fort vîte pour avancer chemin.

On dit, *Courre* le cerf, *Courir* à toutes brides: & il me ſemble que ce ne ſeroit pas mal dire, que, pour *courre* les bénéfices & les emplois, il faut *courir* aux rueles & aux audiences. (*L'Abbé Girard*).

(N.) COURSIER, CHEVAL, ROSSE, *Syn.*

Ce ſont trois mots qui ſervent à réveiller l'idée de cet animal domeſtique, qui eſt ſi utile à l'homme en voici les différences.

Le mot de *Cheval* eſt le nom ſimple de l'eſpece ſans aucune autre idée acceſſoire : le mot de *Courſier* renferme l'idée d'un *Cheval* courageux & brillant : & celui de *Roſſe* ne préſente que l'idée d'un *Cheval* vieux & uſé, ou d'une nature chétive.

Courſier & *Roſſe* peuvent ſe paſſer tous deux d'épithete; mais *Cheval* en a abſolument beſoin, pour diſtinguer un *Cheval* d'un autre. (*Conſid. ſur les ouvrages d'eſprit*, p. 62.)

La Poéſie, ſe propoſant de peindre la belle nature, eſt en droit & en poſſeſſion de préférer le terme de *Courſier* pour parler d'un *Cheval* de monture ou des *Chevaux* d'un char. Le mot de *Cheval* au pluriel, ainſi que dans la Proſe, y déſigne ordinairement les cavaliers. Mais le mot de *Roſſe* n'eſt de miſe que dans le ſtyle familier ou dans le burleſque, à cauſe de l'idée d'abjection, qui eſt inſéparable de celle de l'inutilité. (*M. Beauzée*).

COUTUME, HABITUDE, *Synonymes*.

La *Coutume* regarde l'objet, elle le rend familier. L'*Habitude* a rapott à l'action même; elle la rend facile. L'une ſe forme par l'uniformité, & l'autre s'acquiert par la répétition.

Un ouvrage auquel on eſt *acoutumé* coûte moins de peine. Ce qui eſt tourné en *Habitude*, ſe fait preſque naturélement & quelqueſois même involontairement.

On *s'acoutume* aux viſages les plus baroques par l'*Habitude* de les voir; l'œil ceſſe à la fin d'en être choqué. Il n'en eſt pas de même des caracteres aigres ou bruſques; le temps uſe la patience. *Voyez*, Usage Coutume, *Syn.* (*L'Abbé Girard*).

* COUVERT (À), À L'ABRI, *Synonymes*.

(¶ *À couvert* déſigne quelque choſe qui cache; *À l'abri*, quelque choſe qui défend. Voilà pourquoi l'on dit Être *à couvert* des pourſuites de ſes créanciers, *à l'abri* des inſultes de ſes ennemis.) (*L'Abbé Girard*).

On a beau s'enfoncer dans l'obſcurité, rien ne met *à couvert* des pourſuites de la méchanceté, rien ne met *à l'abri* des traits de l'envie. (*M. Diderot*).

(N.) CRAINDRE, APPRÉHENDER, REDOUTER, AVOIR PEUR, *Synonymes*.

On *craint* par un mouvement d'averſion pour le mal, dans l'idée qu'il peut ariver. On *appréhende* par un mouvement de déſir pour le bien, dans l'idée qu'il peut manquer. On *redoute* par un ſentiment d'eſtime pour l'adverſaire, dans l'idée qu'il eſt ſupérieur. On *a peur* par un foible d'eſprit pour le ſoin de ſa conſervation, dans l'idée qu'il y a du danger.

Le défaut de courage fait *craindre*. L'incertitude du ſuccès fait *appréhender*. La défiance des forces fait *redouter*. Les peintures de l'imagination font *avoir peur*.

Le commun des hommes *craint* la mort au deſſus de tout; les Épicuriens *craignent* davantage la douleur; mais les gens d'honeur penſent que l'infamie eſt ce qu'il y a de plus à *craindre*. Plus on ſouhaite ardemment une choſe, plus on *appréhende* de ne la pas obtenir. Quelque mérite qu'un auteur ſe flate d'avoir, il doit toujours *redouter* le jugement du Public. Les femmes *ont peur* de tout, & il eſt peu d'hommes qui à cet égard, ne tienent de la femme par quelque endroit; ceux qui n'*ont peur* de rien, ſont les ſeuls qui font honeur à leur ſexe. *Voyez* Alarme, Terreur, Éfroi, &c. *Syn.* & Alarmé, Éfrayé, Épouvanté, *Syn.* (*L'Abbé Girard*).

CRASE, ſ. f. *terme de Grammaire*. La *Craſe* eſt une de ces figures de diction qui regardent les changemens qui arivent aux lettres ou aux ſyllabes d'un mot, relativement à l'état ordinaire du mot où il eſt ſans figure. La figure qu'on appele *Craſe* ſe fait lorſque deux voyeles ſe confondant enſemble, il en réſulte un nouveau ſon; par exem-

ple, lorsqu'au lieu de dire *à le* ou *de le*, nous disons *au* ou *du*, & de même le mois d'*Oût* au lieu du mois d'*Août*. Nos peres disoient : la ville *de Ca-en*, la *ville de La-on*, un *fa-on*, un *pa-on*, en deux syllabes; comme on le voit dans les écrits des anciens poëtes : aujourd'hui nous disons par *Crase*, en une seule syllabe, *Can*, *Lan*, *pan*, *fan*. Observez qu'en ces occasions, la voyele la plus forte dans le son fait disparoître la plus foible. Il y a *Crase* quand nous disons l'*homme*, l'*honeur*; &c. Mais il faut observer que ce mot *Crase* n'est en usage que dans la Grammaire greque, lorsqu'on parle des contractions qu'on divise en *Crase* & en Synchrese. Au reste ce mot *Crase* est tout grec, κρᾶσις, *mélange*, R. κεράννυμι, *misceo*, je mêle. *Voyez* CONTRACTION. (*M. du Marsais*).

(N.) CRÉDIT, FAVEUR, *Synonymes*.

L'un & l'autre de ces mots expriment l'usage que l'on fait de la puissance d'autrui, & marquent par conséquent une sorte d'infériorité, du moins relativement à la puissance qu'on emploie.

Ce qui distingue ces deux termes, c'est la fin que l'on se propose en réclamant la puissance: obtenir un service pour autrui, c'est *Crédit*; l'obtenir pour soi-même, ce n'est que *Faveur*. (*M. Duclos*).

(N.) CRÉMENT, s. m. On appele ainsi, dans les langues anciennes, l'accroissement de syllabes qui survient à un mot considéré comme radical, dans la formation des mots qui en dérivent grammaticalement. (*Voyez* FORMATION.)

Les noms, les adjectifs, & les verbes, sont les especes de mots susceptibles de *Crément*. Dans les noms & les adjectifs, c'est le nominatif qui sert de theme aux autres cas, tant au singulier qu'au pluriel; dans les verbes, c'est la 2. pers. sing. du prés. de l'indicatif, qui sert de theme aux autres parties de la conjugaison : dans les uns & dans les autres on ne regarde pas comme *Crément* la derniere syllabe; l'accroissement se compte sur les syllabes qui précedent la derniere. Cette derniere remarque est nécessaire, pour régler la quantité des *Crémens*.

Le nom *vir* a un *Crément* au génitif singulier *vi-ri*, & deux au génitif pluriel *vi-ro-rum*.

L'adjectif *Felix* a un *Crément* au génitif singulier *Feli-cis*, & deux au datif pluriel *Feli-ci-bus*.

Le verbe *Amas* a un *Crément* dans *Ama-bam*. deux dans *Ama-ve-ram*, trois dans *Ama-ve-ri-mus*. (*M. Beauzée*).

CRÉTIQUE, adj. C'est encore un autre nom qu'on donne au pied qui s'appele *Amphimacre*. *Voyez* AMPHIMACRE.

(N.) CREUSER, APROFONDIR, *Synonym.* L'un & l'autre, dans le sens propre, marquent l'opération par laquelle on parvient à l'intérieur des corps en écartant les parties extérieures qui y font obstacle : mais *Aprofondir*, c'est *Creuser* plus avant; parce que c'est *Creuser* encore pour parvenir à donner plus de profondeur à l'excavation.

Dans le sens figuré, il y a entre ces mots la même analogie & la même différence; ils marquent tous deux l'opération par laquelle on parvient à découvrir ce qu'il y a dans une matiere de plus abstrus, de plus compliqué, de plus caché : mais *Creuser* a plus de raport au travail & à la progression lente des découvertes; *Aprofondir* tient plus du succès, & désigne mieux le terme du travail.

On doit d'autant moins *creuser* les mysteres de la religion, qu'il est impossible de les *aprofondir*; parce qu'il est à craindre que, piquée de l'inutilité de son examen, la raison par orgueil n'aime mieux les juger faux que de les croire incompréhensibles.

J'ai *creusé* autant que j'ai pu les principes généraux du langage : je ne croirai pas ma peine perdue, quand elle ne serviroit qu'à prouver que l'on doit & que l'on peut les *Aprofondir*. (*M. Beauzée*).

CRI, CLAMEUR, *Synonymes*.

Le dernier de ces mots ajoute à l'autre une idée de ridicule par son objet, ou par son excès.

Le sage respecte le *Cri* public, & méprise les *Clameurs* des sots. (*M. d'Alembert*).

CRITIQUE, s. m. *Belles Lettres*. Auteur qui s'adone à la *Critique*. On comprend sous ce nom divers genres d'écrivains dont les travaux & les recherches embrassent diverses parties de la Littérature; tels 1°. que ceux qui se sont appliqués à rassembler & à faire le dénombrement des ouvrages de chaque auteur; à en faire le discernement, afin de ne point attribuer à l'un ce qui apartient à l'autre; à juger de leur style & de leur maniere d'écrire; à apprendre le succès qu'ils ont eu dans le monde, & le fruit qu'on doit tirer de leurs écrits. Tels ont été Photius, Érasme, le P. Rapin, M. Huet, M. Baillet, *&c.* 2°. Ceux qui, par des dissertations particulieres, ont éclairci des points obscurs de l'Histoire anciene ou moderne, tels que Meursius, Ducange, M. de Launoy, & la plupart de nos savans de l'académie des Belles Lettres. 3°. Ceux qui se sont occupés à recueillir d'anciens manuscrits, à mettre ces collections en ordre, à donner des éditions des anciens, comme les Bollandistes, les Bénédictins, & entre autres le P. Mabillon, M. Baluze, Grævius, Gronovius, *&c.* 4°. Ceux qui ont fait des traités historiques & Philologiques des plus célebres bibliotheques, tels que Juste-Lipse, Gallois, *&c.* 5°. Ceux qui ont composé des bibliotheques ou catalogues raisonés d'auteurs, soit ecclésiastiques soit profanes, comme M. Dupin, *&c.* 6°. Les commentateurs ou scholiastes des auteurs anciens, comme Dacier, Bentley, le P. Jouvenci; tous les auteurs dont on a recueilli les notes sous le titre de *Variorum*, & ceux qui sont connus sous celui de *Critiques dauphins*. Enfin, dit M. Baillet, on comprend sous le nom de *Critiques*, tous les auteurs qui ont écrit de la Philologie, sous les titres extraordinaires & bizâres de *diverses leçons*, *leçons antiques*,

leçons nouveles, *leçons suspectes*, *leçons mémorables*; *mélanges*, nommés par les uns *symmictes*, par les autres *miscellanées*; *cimnes*, *schediasmes* ou *cahiers*, *adversaires* ou *recueils*, *collectanées*, *philocalies*, *observations* ou *remarques*, *animadversions* ou *corrections*, *scholies* ou *notes*, *commentaires*, *expositions*, *soupçons*, *conjectures*, *conjectanées*, *lieux communs*, *éclogues* ou *électes*, *extraits* ou *florides*, *parergues*, *vrai-semblables*, *novantiques*, *saturnales*, *sémestres*, *nuits*, *veilles*, *journées*; *heures subcésives* ou *successives*, *précidanées*, *succidanées*, *centurionats*: en un mot, ajoute-t-il, tous ceux qui ont écrit des Belles Lettres, qui ont travaillé sur les anciens auteurs pour les examiner, les corriger, les expliquer, les mettre au jour; ceux qui ont embrassé cette Littérature universele qui s'étend sur toutes sortes de sciences & d'auteurs, & qui faisoit anciénement la principale & la plus belle partie de la Grammaire, avant que les mauvais grammairiens l'eussent obligée de changer son nom en celui de *Philologie*, qui embrasse bien les principales parties de la Littérature & quelques-unes des sciences, mais qui, regardant essentiélement les mots de chacune, n'en traite les choses que rarement & par accident: tels ont été chez les anciens Varron, Athénée, Macrobe, *&c.* & parmi les modernes les deux Scaliger, Lambin, Turnebe, Casaubon, MM. Pithou, Saumaise, les PP. Sirmond & Pétau, Bayle, *&c.* On peut encore ajouter aux *Critiques* ceux qui ont écrit contre certains ouvrages. *Voy.* PHILOLOGIE, *& sur-tout l'article suivant* CRITIQUE. (*L'Abbé* MALLET).

* CRITIQUE, s. f. *Belles Lettres*. On peut la considérer sous deux points de vue généraux. D'abord on appele *Critique* ce genre d'étude à laquelle nous devons la restitution de la Littérature anciene. Pour juger de l'importance de ce travail, il suffit de se peindre le chaos où les premiers commentateurs ont trouvé les ouvrages les plus précieux de l'Antiquité. De la part des copistes, des caracteres, des mots, des passages altérés, défigurés, omis ou transposés dans les divers manuscrits; de la part des auteurs, l'Allusion, l'Ellipse, l'Allégorie, en un mot, toutes ces finesses de la langue & de style qui supposent un lecteur à demi instruit: quelle confusion à démêler, après que la révolution des siecles, les changemens qu'elle avoit faits dans les opinions, les mœurs, & les usages, & sur-tout ce vaste intervalle de barbarie & d'ignorance qui séparoit le temps de la renaissance des lettres des temps où elles avoient fleuri, sembloient avoir coupé toute communication entre nous & l'Antiquité!

Les restituteurs de la Littérature anciene n'avoient qu'une voie, encore très-incertaine: c'étoit, pour ainsi dire, de deviner les langues, de rendre les auteurs intelligibles l'un par l'autre & à l'aide des monumens. Mais pour nous transmettre cet or antique, il a fallu périr dans les mines. Avouons-le, nous traitons cette espece de *Critique* avec trop de mépris, & ceux qui l'ont exercée si laborieusement pour eux & si utilement pour nous, avec trop d'ingratitude. Enrichis de leurs veilles, nous faisons gloire de posséder ce que nous voulons qu'ils aient acquis sans gloire. Il est vrai que, le mérite d'une profession étant en raison de son utilité & de sa difficulté combinées, celle d'érudit a dû perdre de sa considération à mesure qu'elle est devenue plus facile & moins importante; mais il y auroit de l'injustice à juger de ce qu'elle a été par ce qu'elle est. Les premiers laboureurs ont été mis au rang des dieux, avec bien plus de raison que ceux d'aujourd'hui ne sont mis au dessous des autres hommes. *Voyez* MANUSCRIT, ÉRUDITION, TEXTE.

Cette partie de la *Critique* comprendroit encore la vérification des calculs chronologiques, si ces calculs pouvoient se vérifier; mais le peu de fruit qu'ont retiré de ce travail les savans illustres qui s'y sont exercés, prouve qu'il seroit désormais aussi inutile que pénible de revenir sur leurs recherches. Il faut savoir ignorer ce qu'on ne peut connoître: or il est vrai-semblable que ce qui n'est pas connu dans la science des temps, ne le sera jamais; & l'esprit humain y perdra peu de chose. *Voyez* CHRONOLOGIE.

Le second point de vue de la *Critique*, est de la considérer comme un examen éclairé & un jugement équitable des productions humaines. Toutes les productions humaines peuvent être comprises sous trois chefs principaux; les Sciences, les Arts libéraux, & les Arts méchaniques: sujet immense, que nous n'avons pas la témérité de vouloir aprofondir, sur-tout dans les bornes d'un article. Nous nous contenterons d'établir quelques principes généraux, que tout homme capable de sentiment & de réflexion est en état de concevoir; & s'il en est qui manquent de justesse ou de clarté, à quelque sévere examen que nous ayons pu les soumettre, le lecteur trouvera dans les articles relatifs auxquels nous aurons soin de le renvoyer, de quoi rectifier ou dévéloper nos idées.

Critique dans les Sciences. Les Sciences se réduisent à trois points: à la démonstration des vérités anciennes, à l'ordre de leur exposition, à la découverte des nouveles vérités.

Les vérités anciennes sont ou de fait ou de spéculation. Les faits sont ou moraux ou physiques. Les faits moraux composent l'Histoire des hommes, dans laquelle souvent il se mêle du physique, mais toujours relativement au moral.

Comme l'Histoire Sainte est révélée, il seroit impie de la soumettre à l'examen de la raison; mais il est une maniere de la discuter pour le triomphe même de la foi. Comparer les textes, & les concilier entr'eux; raprocher les événemens des prophéties qui les annoncent; faire prévaloir l'évidence morale à l'impossibilité physique; vaincre la répugnance de la raison par l'ascendant des témoignages; prendre la tradition dans sa source, pour la présenter dans toute sa force; exclure enfin

enfin du nombre des preuves de la vérité tout argument vague, foible, ou non concluant, espece d'armes communes à toutes les religions, que le faux zele emploie & dont l'impiété se joue : tel seroit l'emploi du *Critique* dans cette partie. Plusieurs l'ont entrepris avec autant de succès que de zele, parmi lesquels Pascal doit occuper la premiere place, pour la céder à celui qui exécutera ce qu'il n'a fait que méditer.

Dans l'Histoire profane, donner plus ou moins d'autorité aux faits, suivant leur degré de possibilité, de vrai-semblance, de célébrité, & suivant le poids des témoignages qui les confirment : examiner le caractere & la situation des historiens ; s'ils ont été libres de dire la vérité, à portée de la connoître, en état de l'aprofondir, sans intérêt de la déguiser : pénétrer après eux dans la source des événemens, apprécier leurs conjectures, les comparer entr'eux & les juger l'un par l'autre : quelles fonctions pour un *Critique*, & s'il veut s'en aquiter, combien de connoissances à acquérir ! Les mœurs, le naturel des peuples, leur éducation, leurs loix, leur culte, leur gouvernement, leur police, leur discipline, leurs intérêts, leurs relations, les ressorts de leur politique, leur industrie, leur commerce, leur population, leurs forces, & leur richesse ; les talens, les vertus, les vices de ceux qui les ont gouvernés ; leurs guerres au dehors, leurs troubles domestiques, leurs révolutions, leurs succès, leurs revers, & les causes de leur prospérité & de leur décadence ; enfin, tout ce qui, dans les hommes, les choses, les lieux, & les temps, peut concourir à former la chaîne des événemens & les vicissitudes des fortunes humaines, doit entrer dans le plan d'après lequel un savant discute l'Histoire. Combien un seul trait dans cette partie ne demande-t-il pas souvent, pour être éclairci, de réflexions & de lumieres ? Qui osera décider si Annibal eut tort de s'arrêter à Capoue, & si César combatoit à Pharsale pour l'empire ou pour la liberté ? *Voy.* Histoire, *&c.*

Les faits purement physiques composent l'Histoire naturele ; & la vérité s'en démontre de deux manieres : ou en répétant les observations & les expériences ; ou en pesant les témoignages, si l'on n'est pas à portée de les vérifier. C'est faute d'expérience qu'on a regardé comme des fables une infinité de faits que Pline raporte, & qui se confirment de jour en jour par les observations de nos naturalistes.

Les anciens avoient soupçoné la pesanteur de l'air ; Toricelli & Pascal l'ont démontrée. Newton avoit annoncé l'aplatissement de la terre ; des philosophes ont passé d'un hémisphere à l'autre pour la mesurer. Le miroir d'Archimede confondoit notre raison ; & un physicien, au lieu de nier ce phénomene, a tenté de le reproduire. Voilà comme on doit *Critiquer* les faits. Mais suivant cette méthode, les Sciences auront peu de *Critiques*. *Voyez* Expérience. Il est plus court & plus facile de nier ce qu'on ne comprend pas ; mais est-ce à nous de marquer les bornes des possibles, à nous qui voyons chaque jour imiter la foudre, & qui touchons peut-être au secret de la diriger ? *Voyez* Électricité.

Ces exemples doivent rendre un *Critique* bien circonspect dans ses décisions. La crédulité est le partage des ignorans ; l'incrédulité décidée, celui des demi-savans ; le doute méthodique, celui des sages. Dans les connoissances humaines, un philosophe démontre ce qu'il peut, croit ce qui lui est démontré, rejete ce qui répugne au bon sens & à l'évidence, & suspend son jugement sur tout le reste.

Il est des vérités que la distance des lieux & des temps rend inaccessibles à l'expérience, & qui, n'étant pour nous que dans l'ordre des possibles, ne peuvent être observées que des ieux de l'esprit. Ou ces vérités sont les principes des faits qui les prouvent, & le *Critique* doit y remonter par l'enchaînement de ces faits ; ou elles en sont des conséquences, & par les mêmes degrés il doit descendre jusqu'à elles. *Voyez* Analyse, Synthese.

Souvent la vérité n'a qu'une voie par où l'inventeur y est arivé, & dont il ne reste aucun vestige : alors il y a peut-être plus de mérite à retrouver la route, qu'il n'y en a eu à la découvrir. L'inventeur n'est quelquefois qu'un aventurier que la tempête a jeté dans le port ; le *Critique* est un pilote habile que son art seul y conduit : si toutefois il est permis d'appeler *Art* une suite de tentatives incertaines & de rencontres furtuites où l'on ne marche qu'à pas tremblans. Pour réduire en regles l'investigation des vérités physiques, le *Critique* devroit tenir le milieu & les extrémités de la chaîne : un chaînon qui lui échape, est un échelon qui lui manque pour s'élever à la démonstration. Cette méthode sera long-temps impraticable. Le voile de la nature est pour nous comme le voile de la nuit, où dans une immense obscurité brillent quelques points de lumiere ; & il n'est que trop prouvé que ces points lumineux ne sauroient se multiplier assez pour éclairer leurs intervalles. Que doit donc faire le *Critique* ? observer les faits connus ; en déterminer, s'il se peut, les raports & les distances ; rectifier les faux calculs & les observations défectueuses ; en un mot, convaincre l'esprit humain de sa foiblesse, pour lui faire employer utilement le peu de force qu'il épuise en vain, & oser dire à celui qui veut plier l'expérience à ses idées : *Ton métier est d'interroger la nature, non de la faire parler.* (*Voyez les pensées sur l'interpr. de la nat.* ouvrage que nous réclamons ici, comme apartenant au dictionaire des connoissances humaines, pour suppléer à ce qui manque aux nôtres de profondeur & d'étendue).

Le desir de connoître est souvent stérile par trop d'activité. La vérité veut qu'on la cherche, mais qu'on l'atende ; qu'on aille au devant d'elle, mais jamais au delà. C'est au *Critique*, en guide sage, d'obliger le voyageur à s'arrêter où finit le

jour, de peur qu'il ne s'égare dans les ténebres. L'éclipse de la nature est continuele, mais elle n'est pas totale; & de siecle en siecle elle nous laisse apercevoir quelques nouveaux points de son disque immense, pour nourir en nous, avec l'espoir de la connoître, la constance de l'étudier.

Lucrece, S. Augustin, Boniface, & le Pape Zacharie, étoient debout sur notre hémisphere, & ne concevoient pas que leurs semblables pussent être dans la même situation sur un hémisphere opposé, *Ut per aquas quæ nunc rerum simulacra videmus*, dit Lucrece (*De rer. nat. lib. I*), pour exprimer *qu'ils auroient la tête en bas*. On a reconu la tendance des graves vers un centre commun; & l'opinion des antipodes n'a plus révolté persone. Les anciens voyoient tomber une pierre, & les flots de la mer s'élever; ils étoient bien loin d'attribuer ces deux effets à la même cause. Le mystere de la gravitation nous a été révélé: ce chaînon a lié les deux autres; & la pierre qui tombe & les flots qui s'élevent, nous ont paru soumis aux mêmes loix. Le point essentiel dans l'étude de la nature, est donc de découvrir les milieux des vérités connues, & de les placer dans l'ordre de leur enchaînement: tel faits paroissent isolés, dont le nœud seroit sensible s'ils étoient mis à leur place. On trouvoit des carrieres de marbre dans le sein des plus hautes montagnes, on en voyoit former sur les bords de l'Océan par le ciment du sel marin, on connoissoit le parallélisme des couches de la terre; mais répandus dans la Physique, ces faits n'y jetoient aucune lumiere: ils ont été raprochés, & l'on reconoît les monumens de l'immersion totale ou successive de ce globe. C'est à cet ordre lumineux que le *Critique* devroit sur-tout contribuer.

Il est pour les découvertes un temps de maturité, avant lequel les recherches semblent infructueuses. Une vérité atend, pour éclôre, la réunion de ses élémens. Ces germes ne se rencontrent & ne s'arangent que par une longue suite de combinaisons: ainsi, ce qu'un siecle n'a fait que couver, s'il est permis de le dire, est produit par le siecle qui lui succede; ainsi, le probleme des trois corps, proposé par Newton, n'a été résolu que de nos jours, & l'a été par trois hommes en même temps. C'est cette espece de fermentation de l'esprit humain, cette digestion de nos connoissances, que le *Critique* doit observer avec soin; suivre pas à pas la science dans ses progrès; marquer les obstacles qui l'ont retardée, comment ces obstacles ont été levés, & par quel enchaînement de difficultés & de solutions elle a passé du doute à la probabilité, de la probabilité à l'évidence. Par-là il imposeroit silence à ceux qui ne font que grossir le volume de la science, sans en augmenter le trésor; il marqueroit le pas qu'elle auroit fait dans un ouvrage; on renverroit l'ouvrage au néant, si l'auteur la laissoit où il l'auroit prise. Tels sont dans cette partie l'objet & le fruit de la *Critique*. Combien cette réforme nous restitueroit d'espace dans nos bibliotheques! Que deviendroient cette foule épouvantable de faiseurs d'élémens en tout genre, ces prolixes démonstrateurs de vérités dont persone ne doute; ces physiciens romanciers qui, prenant leur imagination pour le livre de la nature, érigent leurs visions en découvertes & leurs songes en systêmes suivis; ces amplificateurs ingénieux, qui délayent un fait en vingt pages de superfluités puériles, & qui tourmentent à force d'esprit une vérité claire & simple, jusqu'à ce qu'ils l'aient rendue obscure & compliquée? Tous ces auteurs qui causent sur la science, au lieu d'en raisoner, seroient retranchés du nombre des livres utiles: on auroit beaucoup moins à lire, & beaucoup plus à recueillir.

Cette réduction seroit encore plus considérable dans les Sciences abstraites, que dans la Science des faits. Les premieres sont comme l'air qui occupe un espace immense lorsqu'il est libre de s'étendre, & qui n'acquiert de la consistance qu'à mesure qu'il est pressé.

L'emploi du *Critique* dans cette partie seroit donc de ramener les idées aux choses, la Métaphysique & la Géométrie à la Morale & à la Physique; de les empêcher de se répandre dans le vide des abstractions, & s'il est permis de le dire, de retrancher de leur surface pour ajouter à leur solidité. Un métaphysicien ou un géometre qui applique la force de son génie à de vaines spéculations, ressemble à ce luteur que nous peint Virgile.

Alternaque jactat
Brachia protendens, & verberat ictibus auras.
Æn. lib. V, v. 375.

M. de Fontenelle, qui a porté si loin l'esprit d'ordre, de précision, & de clarté, eût été un *Critique* supérieur, soit dans les Sciences abstraites, soit dans celle de la nature; & Bayle (que nous considérons ici seulement comme littérateur) n'avoit besoin pour exceller dans sa partie, que de plus d'indépendance, de tranquillité, & de loisir. Avec ces trois conditions essentieles à un *Critique*, il auroit dit ce qu'il pensoit, & l'auroit dit en moins de volumes.

Critique dans les Arts libéraux ou les beaux Arts. Tout homme qui produit un ouvrage dans un genre auquel nous ne sommes point préparés, excite aisément notre admiration. Nous ne devenons admirateurs difficiles que lorsque, les ouvrages dans le même genre venant à se multiplier, nous pouvons établir des points de comparaison, & en tirer des regles plus ou moins séveres, suivant les nouveles productions qui nous sont offertes. Celles de ces productions où l'on a constament reconu un mérite supérieur, servent de modeles. Il s'en faut beaucoup que ces modeles soient parfaits; ils ont seulement, chacun

en particulier, une ou plusieurs qualités excellentes qui les distinguent. L'esprit, faisant alors ce qu'on nous dit d'Apelle, se forme d'une multitude de beautés éparses un tout idéal qui les rassemble. C'est à ce modele intellectuel, au dessus de toutes les productions existantes, qu'il raportera les ouvrages dont il se constituera le juge. Le *Critique* supérieur doit donc avoir dans son imagination autant de modeles différens qu'il y a de genres. Le *Critique* subalterne est celui qui, n'ayant pas de quoi se former ces modeles transcendans, raporte tout, dans ses jugemens, aux productions existantes. Le *Critique* ignorant est celui qui ne connoît point ou qui connoît mal ces objets de comparaison. C'est le plus ou le moins de justesse, de force, d'étendue dans l'esprit, de sensibilité dans l'âme, de chaleur dans l'imagination, qui marque les degrés de perfection entre les modeles, & les rangs parmi les *Critiques*. Tous les Arts n'exigent pas ces qualités réunies dans une égale proportion: dans les uns l'organe décide, l'imagination dans les autres, le sentiment dans la plupart; & l'esprit, qui influe sur tous, ne préside sur aucun.

Dans l'Architecture & l'Harmonie, le type intellectuel que le *Critique* est obligé de se former, exige une étude d'autant plus profonde des possibles, & pour en déterminer le choix, une connoissance d'autant plus précise du raport des objets avec nos organes, que les beautés physiques de ces deux Arts n'ont pour arbitre que le goût; c'est-à-dire, ce tact de l'âme, cette faculté innée ou acquise de saisir & de préférer le beau, espece d'instinct qui juge les regles & qui n'en a point. Il n'en a point en Harmonie: la résonance du corps sonore indique les proportions; mais c'est à l'oreille à nous guider dans le choix des modulations & le mélange des acords. Il n'en a point en Architecture: tant qu'elle s'est bornée à nos besoins, elle a pu se modeler sur les productions naturelles; mais dès qu'on a voulu joindre la décoration à la solidité, l'imagination a créé les formes & l'œil en a fixé le choix. La premiere cabane, qui ne fut elle-même qu'un essai de l'industrie éclairée par le besoin, avoit si l'on veut pour apuis quelques pieux enfoncés dans la terre, ces pieux soutenoient des traverses, & celles-ci portoient des chevrons chargés d'un toit. Mais de bonne foi peut-on tirer de ce modele brute les proportions des colonnes, de l'entablement, & du fronton?

Le sentiment du beau physique, soit en Architecture soit en Harmonie, dépend donc essentiellement du raport des objets avec nos organes; & le point essentiel pour le *Critique*, est de s'assurer du témoignage de ses sens. Le *Critique* ignorant n'en doute jamais. Le *Critique* subalterne consulte ceux qui l'environent, & croit bien voir & bien entendre lorsqu'il voit & entend comme eux. Le *Critique* supérieur consulte le goût des différens peuples; il les trouve divisés sur des ornemens de caprice; il les voit réunis sur des beautés essentieles qui ne vieillissent jamais, & dont les débris ont encore le charme de la nouveauté: il se replie sur lui-même; & par l'impression plus ou moins vive qu'ont faite sur lui ces beautés, il s'assure ou il se défie du témoignage de ses organes. Dès-lors il peut former son modele intellectuel de ce qui l'affecte le plus dans les modeles existans, suppléer au défaut de l'un par les beautés de l'autre, & se disposer ainsi à juger, non seulement des faits par les faits, mai encore par les possibles. Dans l'Architecture, il dépouillera le gothique de ses ornemens puériles; mais il adoptera la coupe hardie, majestueuse, & légere de ses voûtes, qu'il revêtira des beautés, simples & mâles & du grec: dans celui-ci, il observera les licences heureuses que les grands artistes se sont permises, soit dans l'altération des proportions régulieres, soit dans le mélange des formes; & il reconoîtra qu'on doit aux regles un atachement raisonable, & non pas servile. Il aura recours au compas & au calcul, pour proportioner les hauteurs aux bases, & les supports aux fardeaux; mais dans le détail des ornemens, il jugera d'un coup d'œil les raports de l'ensemble, sans exiger qu'on fasse invariablement du triglyphe un carré long, du métope un carré parfait, *&c.* bizârerie d'usage, tyrannie de l'habitude, que la timidité des artistes a laissé passer en inviolable loi.

Il usera de la même liberté dans la composition de son modele en Harmonie: il tirera, du phénomene donné par la nature, l'origine des acords; il les suivra dans leur génération, il observera leurs progrès; mais laissant l'âme & l'oreille juges de la beauté du chant & de l'expression musicale, il subordonera la théorie à la pratique; il sacrifiera les détails à l'ensemble & les regles au sentiment.

L'Harmonie réduite à la beauté physique des acords, & bornée à la simple émotion de l'organe, n'exige, comme l'Architecture, qu'un sens exercé par l'étude, éprouvé par l'usage, docile à l'expérience, & rebelle à l'opinion. Mais dès que la Mélodie vient donner de l'âme & du caractere à l'Harmonie, au jugement de l'oreille se joint celui de l'imagination, du sentiment, de l'esprit lui-même: la Musique devient un langage expressif, une imitation vive & touchante: dès-lors c'est avec la Poésie que ses principes lui sont communs, & l'art de les juger est le même. Des sons articulés dans l'une, dans l'autre des sons modulés, dans toutes les deux le nombre & le mouvement, concourent à peindre la nature. Et si l'on demande quelle est la Musique & la Poésie par excellence, c'est la Poésie ou la Musique qui peint le plus & qui exprime le mieux. *Voyez* Acord, Acompagnement, Harmonie, Musique, Mélodie, Mesure, Modulation, Mouvement, *&c.*

Dans la Sculpture & la Peinture, c'est peu d'étudier la nature en elle-même, modele toujours im-

parfait; c'est peu d'étudier les productions de l'art, modeles toujours plus froids que la nature: il faut prendre de l'un ce qui manque à l'autre, & se former un ensemble des différentes parties où ils se surpassent mutuellement. Or, sans parler des sources où l'artiste & le connoisseur doivent puiser l'idée du beau, relative au choix des sujets, au caractere des passions, à la composition, & à l'ordonnance; combien la seule étude du physique dans ces deux Arts ne suppose-t-elle pas d'épreuves & d'observations? que d'études pour la partie du dessein! Qu'on demande à nos prétendus connoisseurs où ils ont observé, par exemple, le méchanisme du corps humain, la combinaison & le jeu des nerfs, le gonflement, la tension, la contraction des muscles, la direction des forces, les points d'appui; *&c.* ils seront aussi embarassés dans leur réponse, qu'ils le sont peu dans leurs décisions. Qu'on leur demande où ils ont observé tous les reflets, toutes les gradations, tous les contrastes des couleurs, tous les tons, tous les coups de lumiere possibles, étude sans laquelle on est hors d'état de parler du coloris. Et si un artiste accoutumé à épier & à surprendre la nature a tant de peine à l'imiter, quel est le connoisseur qui peut se flater de l'avoir assez bien vue pour en critiquer l'imitation? C'est une chose étrange que la hardiesse avec laquelle on se donne pour juge de la belle nature, dans quelque situation que le peintre ou le sculpteur ait pu l'imaginer & la saisir. Celui-ci, après avoir employé la moitié de sa vie à l'étude de son Art, n'ose se fier aux modeles que sa mémoire a recueillis & que son imagination lui retrace; il a cent fois recours à la nature, pour se corriger d'après elle: vient un *Critique* plein de confiance, qui le juge d'un coup d'œil: ce *Critique* a-t-il étudié l'Art ou la nature? aussi peu l'un que l'autre: mais il a des statues & des tableaux; & avec eux il prétend avoir acquis le droit de les juger & le talent de s'y connoître. On voit de ces connoisseurs se pâmer devant un ancien tableau dont ils admirent le clair obscur: le hazard fait qu'on leve la bordure; le vrai coloris mieux conservé se découvre dans un coin; & ce ton de couleur si admiré se trouve une couche de fumée.

Nous savons qu'il est des amateurs versés dans l'étude des grands maîtres, qui en ont saisi la maniere, qui en connoissent la touche, qui en distinguent le coloris: c'est beaucoup pour qui ne veut que joüir, mais c'est bien peu pour qui ose juger. On ne juge point un tableau d'après des tableaux. Quelque plein qu'on soit de Raphaël, on sera neuf devant le Guide. Bien plus, les Forces du Guide, mal-gré l'analogie du genre, ne seront point une regle sûre pour critiquer le Milon du Puget, ou le Gladiateur mourant. La nature varie sans cesse: chaque position, chaque action différente la modifie diversement: c'est donc la nature qu'il faut avoir étudiée sous telle & telle face pour en juger l'imitation. Mais la nature elle-même est imparfaite; il faut donc aussi avoir étudié les chefs-d'œuvres de l'art, pour être en état de *critiquer* en même temps & l'imitation & le modele.

Cependant les difficultés que présente la *Critique* dans les Arts dont nous venons de parler, n'approchent pas de celles que réunit la *Critique* littéraire.

Dans l'Histoire, aux lumieres profondes que nous avons exigées du *Critique* pour la partie de l'Érudition, se joint pour la partie purement littéraire, l'étude moins étendue, mais non moins réfléchie, de la majestueuse simplicité du style, de la néteté, de la décence, de la rapidité de la narration; de l'à-propos & du choix des réflexions & des portraits, ornemens puériles des qu'on les affecte & qu'on les prodigue; enfin, de cette Éloquence mâle, précise, & naturele, qui ne peint les grands hommes & les grandes choses que de leurs propres couleurs, qualités qui mettent si fort Tacite & Salluste au dessus de Tite-Live & de Quinte-Curce. C'est de cet assemblage de connoissances & de goût que se forme un *Critique* supérieur dans le genre historique: que seroit-ce si le même homme prétendoit embrasser en même temps la partie de l'Éloquence & celle de la Morale?

Ces deux genres, soit que, renfermés en eux-mêmes, ils se nourissent de leur propre substance, soit qu'ils se pénetrent l'un l'autre & s'animent mutuellement, soit que, répandus dans les autres genres de Littérature comme un feu élémentaire, ils y portent la vie & la fécondité; ces deux genres, dans tous les cas, ont pour objet de rendre la vérité sensible & la vertu aimable.

C'est un talent donné à peu de persones, & que peu de persones sont en état de *critiquer*. L'esprit n'en est qu'un demi-juge. Il connoît l'Art de convaincre, non celui de persuader; l'Art de séduire, non celui d'émouvoir. L'esprit peut *critiquer* un rhéteur subtil; mais le cœur seul peut juger un philosophe éloquent. Le *Critique* en Éloquence & en Morale doit donc avoir en lui ce principe de sensibilité & de droiture, qui fait concevoir & produire avec force les vérités dont on se pénetre; ce principe de noblesse & d'élévation qui excite en nous l'enthousiasme de la vertu, & qui seul embrasse tous les possibles dans l'Art d'intéresser pour elle. Si la vertu pouvoit se rendre visible aux hommes, a dit un philosophe, elle paroîtroit si touchante & si belle, que persone ne pouroit lui résister: c'est ainsi que doit la concevoir & celui qui la peint & celui qui en *Critique* la peinture.

La fausse Éloquence est également facile à professer & à pratiquer: des figures entassées, de grands mots qui ne disent rien de grand, des mouvemens empruntés, qui ne partent jamais du cœur & qui n'y arivent jamais, ne supposent ni dans l'auteur ni dans son admirateur aucune élévation dans l'esprit, aucune sensibilité dans l'âme. Mais la vraie Éloquence étant l'émanation d'une âme à la

fois simple, forte, grande, & sensible, il faut réunir toutes ces qualités pour y exceller, & pour savoir comment on y excelle. Il s'ensuit qu'un grand *Critique* en Éloquence, doit pouvoir être éloquent lui-même. Osons le dire à l'avantage des âmes sensibles, celui qui se pénetre vivement du beau, du touchant, du sublime, n'est pas loin de l'exprimer; & l'âme qui en reçoit le sentiment avec une certaine chaleur, pouroit à son tour le produire. Cette disposition à la vraie Éloquence ne comprend ni les avantages de l'Élocution, ni cette harmonie entre le geste, le ton, & le visage qui compose l'Éloquence extérieure. *Voyez* DÉCLAMATION. Il s'agit ici d'une Éloquence interne, qui se fait jour à travers le langage le plus inculte & la plus grôssiere expression, il s'agit de l'Éloquence du paysan du Danube, dont la rustique sublimité fait si peu d'honeur à l'Art & en fait tant à la nature; de cette faculté sans laquelle l'orateur n'est qu'un déclamateur, & le *Critique* qu'un froid Aristarque.

Par la même raison, un *Critique* en Morale doit avoir en lui, si non les vertus pratiques, du moins le germe de ces vertus. Il n'arive que trop souvent que les mœurs d'un homme éclairé sont en contradiction avec ses principes, quelquefois avec ses sentimens. Il n'est donc pas essentiel au *Critique* en Morale d'être vertueux, il suffit qu'il soit né pour l'être; mais alors, quel métier que celui du *Critique*! avoir à se condamner sans cesse, en approuvant les gens de bien! Cependant il ne seroit pas à souhaiter que le *Critique* en Morale fût exempt de passions & de foiblesses: il faut juger les hommes en homme vertueux, mais en homme; se connoître, connoître ses semblables, & savoir ce qu'ils peuvent avant d'examiner ce qu'ils doivent; concilier la nature avec la société, mesurer leurs droits & en marquer les limites, raprocher l'intérêt persónel du bien général, être enfin le juge non le tyran de l'humanité: tel seroit l'emploi d'un *Critique* supérieur dans cette partie; emploi difficile & important, sur-tout dans l'examen de l'Histoire.

C'est là qu'il feroit à souhaiter qu'un philosophe, aussi ferme qu'éclairé, osât appeler, au tribunal de la vérité, des jugemens que la flaterie & l'intérêt ont prononcés dans tous les siecles. Rien n'est plus commun dans les annales du monde, que les vices & les vertus contraires mis au même rang. La modération d'un roi juste, & l'ambition effrénée d'un usurpateur; la févérité de Manlius envers son fils, & l'indulgence de Fabius pour le sien; la soumission de Socrate aux loix de l'Aréopage, & la hauteur de Scipion devant le Tribunal des comices, ont eu leurs apologistes & leurs censeurs. Par-là l'Histoire, dans sa partie morale, est une espece de labyrinthe où l'opinion du lecteur ne cesse de s'égarer; c'est un guide qui lui manque: or ce guide seroit un *Critique* capable de distinguer la vérité de l'opinion, le devoir de l'intérêt, la vertu de la gloire elle-même, en un mot de réduire l'homme, quel qu'il fût, à la condition de citoyen: condition qui est la base des loix, la regle des mœurs, & dont aucun homme en société n'eût jamais droit de s'afranchir.

Le *Critique* doit aller plus loin contre le préjugé; il doit considérer, non seulement chaque homme en particulier, mais encore chaque république, comme citoyene de la terre & atachée aux autres parties de ce grand Corps politique, par les mêmes devoirs qui lui atachent à elle-même les membres dont elle est formée: il ne doit voir la société en général, que comme un arbre immense dont chaque homme est un rameau; chaque république, une branche; & dont l'humanité est le trone. De là le droit particulier & le droit public, que l'ambition seule a distingués, & qui ne sont, l'un & l'autre, que le droit naturel plus ou moins étendu, mais soumis aux mêmes principes. Ainsi, le *Critique* jugeroit, non seulement chaque homme en particulier, suivant les mœurs de son siecle & les loix de son pays; mais encore les loix & les mœurs de tous les pays & de tous les siecles, suivant les principes invariables de l'équité naturele.

Quelle que soit la difficulté de ce genre de *Critique*, elle seroit bien compensée par son utilité. Quand il seroit vrai, comme Bayle l'a prétendu, que l'opinion n'influât point sur les mœurs privées, il est du moins inconteftable qu'elle décide des actions publiques. Par exemple, il n'est point de préjugé plus généralement ni plus profondément enraciné dans l'opinion des hommes, que la gloire atachée au titre de *Conquérant*; toutefois nous ne craignons point d'avancer que si, dans tous les temps, les philosophes, les historiens, les orateurs, les poëtes, en un mot les dépositaires de la réputation & les dispensateurs de la gloire, s'étoient réunis pour atacher aux horreurs d'une guerre injuste le même opprobre qu'au larcin & qu'à l'assassinat, on eût peu vu de brigands illustres. Malheureusement les philosophes ne connoissent pas assez leur ascendant sur les esprits: divisés, ils ne peuvent rien; réunis, ils peuvent tout à la longue: ils ont pour eux la vérité, la justice, la raison, & ce qui est plus fort encore, l'intérêt de l'humanité, dont ils défendent la cause.

Montagne, moins irrésolu, eût été un excellent *Critique* dans la partie morale de l'Histoire; mais peu ferme dans ses principes, il chancele dans les conséquences; son imagination trop féconde étoit pour sa raison, ce qu'est pour les ieux un crystal à plusieurs faces, qui rend douteux l'objet véritable à force de le multiplier.

L'auteur de l'*Esprit des Loix* est le *Critique* dont l'Histoire auroit besoin dans cette partie: nous le citons, quoique vivant; car il seroit trop pénible & trop injuste d'atendre la mort des grands hommes pour parler d'eux en liberté.

Quoique le modele intellectuel d'après lequel un *Critique* supérieur juge la Morale & l'Élo-

quence, entre essentiellement dans le modele auquel doit se raporter la Poésie, il s'en faut bien qu'il suffise à la perfection de celui-ci: combien le modele de la Poésie en général n'embrasse-t-il pas de genres différens & de modeles particuliers? Bornons-nous au Poëme dramatique & à l'Épopée.

Dans la Comédie, quel usage du monde, quelle connoissance de tous les états! combien de vices, de passions, de travers, de ridicules à observer, à analyser, à combiner, dans tous les raports, dans toutes les situations, sous toutes les faces possibles! combien de caracteres! combien de nuances dans le même caractere! combien de traits à recueillir, de contrastes à raprocher! quelle étude pour former le seul tableau du Misanthrope ou du Tartuffe! quelle étude pour être en état de le juger! Ici les regles de l'Art sont la partie la moins importante: c'est à la vérité de l'expression, à la force des touches, au choix des situations & des oppositions, que le *Critique* doit s'atacher; il doit donc juger la Comédie d'après les originaux; & ses originaux ne sont pas dans l'art, mais dans la nature. L'*Avare* de Moliere n'est point l'*Avare* de Plaute; ce n'est pas même tel avare en particulier, mais un assemblage de traits répandus dans cette espece de caractere; & le *Critique* a dû les recueillir pour juger l'ensemble, comme l'auteur pour le composer. *Voyez* Comédie.

Dans la Tragédie, à l'observation de la nature se joignent, dans un plus haut degré que dans la Comédie, l'imagination & le sentiment; & ce dernier y domine. Ce ne sont plus des caracteres communs, ni des événemens familiers que l'auteur s'est proposé de rendre; c'est la nature dans ses plus grandes proportions, & telle qu'elle a été quelquefois, lorsqu'elle a fait des éforts pour produire des hommes & des choses extraordinaires. *V.* Tragédie. Ce n'est point la nature reposée, mais la nature en contraction, & dans cet état de soufrance où la mettent les passions violentes, les grands dangers, & l'excès du malheur. Où en est le modele? Est-ce dans le cours tranquille de la société? un ruisseau ne donne point l'idée d'un torrent; ni le calme, l'idée de la tempête. Est-ce dans les tragédies existantes? il n'en est aucune dont les beautés forment un modele générique: on ne peut juger *Cinna* d'après *Œdipe*, ni *Athalie* d'après *Cinna*. Est-ce dans l'Histoire? outre qu'elle nous présenteroit en vain ce modele, si nous n'avions en nous de quoi le reconoître & le saisir; tout événement, toute situation, tout personage héroïque ne peut avoir qu'un caractere qui lui est propre, & qui ne sauroit s'appliquer à ce qui n'est pas lui; à moins cependant que, remplis d'un grand nombre de modeles particuliers, l'imagination & le sentiment n'en généralisent en nous l'idée. C'est de cette étude consommée que s'exprime, pour ainsi dire, le chyle dont l'âme du *Critique* se nourit, & qui, changé en sa propre substance, forme en lui ce modele intellectuel, digne production du génie. C'est sur-tout dans cette partie que se ressemblent l'orateur, le poëte, le musicien, & par conséquent les *Critiques* supérieurs en Éloquence, en Poésie, & en Musique: car on ne sauroit trop insister sur ce principe, que le sentiment seul peut juger le sentiment; & que soumettre le pathétique au jugement de l'esprit, c'est vouloir rendre l'oreille arbitre des couleurs, & l'œil juge de l'harmonie.

Le même modele intellectuel auquel un *Critique* supérieur raporte la Tragédie, doit s'appliquer à la partie dramatique de l'Épopée: dès que le poëte épique fait parler ses personages, l'Épopée ne diférant plus de la Tragédie que par le tissu de l'action, les mœurs, les sentimens, les caracteres, sont les mêmes que dans la Tragédie, & le modele en est commun. Mais lorsque le poëte paroît & prend la place de ses personages, l'action devient purement épique: c'est un homme inspiré aux ieux duquel tout s'anime; les êtres insensibles prenent une âme; les abstraits, une forme & des couleurs; le soufle du génie donne à la nature une vie & une face nouvele; tantôt il l'embélit par ses peintures, tantôt il la trouble par ses prestiges & en renverse toutes les loix; il franchit les limites du monde; il s'éleve dans les espaces immenses du merveilleux; il crée de nouveles spheres; les cieux ne peuvent le contenir; & il faut avouer que le génie de la Poésie, considéré sous ce point de vue, est le moins absurde des dieux qu'ait adoré l'Antiquité païene. Qui osera le suivre dans son enthousiasme, si ce n'est celui qui l'éprouve? Est-ce à la froide raison à guider l'imagination dans son ivresse? Le goût timide & tranquille viendra-t-il lui présenter le frein? Ô vous, qui voulez voir ce que peut la Poésie dans sa chaleur & dans sa force, laissez bondir en liberté ce coursier fougueux: il n'est jamais si beau que dans ses écarts; le manege ne feroit que ralentir son ardeur, & contraindre l'aisance noble de ses mouvemens: livré à lui-même, il se précipitera quelquefois; mais il conservera, même dans sa chute, cette fierté & cette audace qu'il perdroit avec la liberté. Prescrivez au Sonet & au Madrigal des regles gênantes; mais laissez à l'Épopée une carriere sans bornes; le génie n'en connoît point: c'est en grand qu'on doit *critiquer* les grandes choses; il faut donc les concevoir en grand, c'est-à-dire, avec la même force, la même élévation, la même chaleur qu'elles ont été produites. Pour cela, il faut en puiser le modele, non dans les beautés de la nature, non dans les productions de l'art, mais dans l'un & l'autre savamment aprofondis, & sur-tout dans une âme vivement pénétrée du beau, dans une imagination assez active & assez hardie pour parcourir la carriere immense des possibles dans l'art de plaire & de toucher.

Il suit des principes que nous venons d'établir, qu'il n'y a de *Critique* universélement supérieur que le Public, plus ou moins éclairé suivant les pays & les siecles, mais toujours respe-

ſtable en ce qu'il comprend les meilleurs juges dans tous les genres, dont les voix, d'abord diſperſées, ſe réuniſſent à la longue pour former l'avis général. L'opinion publique eſt comme un fleuve qui coule ſans ceſſe, & qui dépoſe ſon limon. Le temps vient où ſes eaux épurées ſont le miroir le plus fidele que puiſſent conſulter les Arts.

(¶ Cicéron, en fait d'Éloquence, n'héſite pas à décider que le Public eſt le juge ſuprême; & il ajoute: *Hoc affirmo, qui vulgi opinione diſertiſſimi habiti ſint, eoſdem intelligentium quoque judicio fuiſſe probatiſſimos* (de Clar. Orat. *lj.* 190). Il en eſt de même, à la longue, de tous les Arts, chez tous les peuples cultivés.)

À l'égard des particuliers qui n'ont que des prétentions pour titres, la liberté de ſe tromper avec confiance eſt un privilége auquel ils doivent ſe borner, & nous n'avons garde d'y porter atteinte.

On peut nous oppoſer que l'on naît avec le talent de la *Critique*. Oui, comme on naît poëte, hiſtorien, orateur, c'eſt-à-dire, avec des diſpoſitions à le devenir par l'exercice & l'étude.

Enfin, l'on peut nous demander ſi, ſans toutes les qualités que nous exigeons, les Arts & la Littérature n'ont pas eu d'excellens juges. C'eſt une queſtion de faits ſur les Arts; nous nous en raporterons aux artiſtes. Quant à la Littérature, nous oſons répondre qu'elle a eu peu de *Critiques* ſupérieurs, & moins encore qui aient excellé en différentes parties.

Il ne nous apartient pas d'en marquer les claſſes. Nous avons indiqué les principes; c'eſt au lecteur à les appliquer: il ſait à quel poids il doit peſer Cicéron, Longin, Pétrone, Quintilien, en fait d'Éloquence; Ariſtote, Horace, & Pope, en fait de Poëſie: mais ce que nous aurons le courage d'avancer, quoique bien sûrs d'être contre-dits par le bas peuple des *Critiques*, c'eſt que Boileau, à qui la verſification & la langue ſont en partie redevables de leur pureté, Boileau, l'un des hommes de ſon ſiecle qui avoit le plus étudié les anciens & qui poſſédoit le mieux l'art de mettre leurs beautés en œuvre; Boileau, ſur les choſes de ſentiment & de génie, n'a jamais bien jugé que par comparaiſon. De là vient qu'il a rendu juſtice à Racine, l'heureux imitateur d'Euripide; qu'il a mépriſé Quinault & loué froidement Corneille, qui ne reſſembloient à rien: ſans parler du Taſſe, qu'il ne connoiſſoit point ou qu'il n'a jamais bien ſenti. Et comment Boileau, qui a ſi peu imaginé, auroit-il été un bon juge dans la partie de l'imagination? Comment auroit-il été un vrai connoiſſeur dans la partie du pathétique, lui à qui il n'eſt jamais échapé un trait de ſentiment dans tout ce qu'il a pu produire? Qu'on ne diſe pas que le genre de ſes œuvres n'en étoit pas ſuſceptible. Le ſentiment & l'imagination ſavent bien s'épancher quand ils abondent dans l'âme. L'imagination, qui dominoit dans Malebranche, l'a entraîné mal-gré lui dans ce qu'il appeloit *la Recherche de la vérité*, & il n'a pu s'empêcher de s'y livrer dans le genre d'écrire où il étoit le plus dangereux de la ſuivre. C'eſt ainſi que les fables de la Fontaine (ce poëte divin dont Boileau n'a pas dit un mot dans ſon Art poétique) ſont ſemées de traits auſſi touchants que délicats, de ces traits qui échapent naturélement à l'auteur, ſans qu'il s'en aperçoive & ſans qu'on s'y atende, & qui ſont moins des émanations du ſujet, que des ſaillies de caractere & des élancemens de génie.

Les *Critiques* qui n'ont pas eu en eux-mêmes la faculté analogue aux productions de l'Art, trop foibles pour ſe former des modeles intellectuels, ont tout raporté aux modeles exiſtans: c'eſt ainſi qu'on a jugé Virgile, le Taſſe, & Milton, ſur les regles tracées d'après Homere; Racine & Corneille, ſur les regles tracées d'après Euripide & Sophocle. Les premiers ont réuni les ſuffrages de tous les ſiecles. On en conclut qu'on ne peut plaire qu'en ſuivant la route qu'ils ont tenue: mais chacun d'eux a ſuivi une route différente; qu'ont fait les *Critiques? Ils ont fait*, dit l'auteur de la Henriade, *comme les Aſtronomes, qui inventoient tous les jours des cercles imaginaires, & créoient ou anéantiſſoient un ciel ou deux de cryſtal à la moindre difficulté*. Combien l'eſprit didactique, ſi on vouloit l'en croire, ne rétréciroit-il pas la carriere du génie? „ Allez au grand, vous dira „ un *Critique* ſupérieur, il n'importe par quelle „ voie „; non qu'il permette de négliger l'étude des modeles anciens dans la compoſition, ni qu'il la néglige lui-même dans ſa *Critique*: il vous dira avec Horace,

Vos exemplaria græca
Nocturna verſate manu, verſate diurna.

Mais avec Horace il vous dira auſſi:

O imitatores, ſervum pecus!

Il ne vous dira pas, que l'action de votre piece ne change point de lieu; mais il vous dira, que le changement de lieu ſoit poſſible d'un acte à l'autre. Il ne vous dira pas, que l'action de votre poëme ne dure pas moins de quarante jours, ni plus d'un an; car celle de l'Iliade dure quarante jours, & l'on peut borner à un an celle de l'Odiſſée; mais il vous dira, que votre narration ſoit claire & noble; que le tiſſu de votre poëme n'ait rien de forcé; que les extrémités & le milieu ſe répondent; que les caracteres annoncés ſe ſoutienent juſqu'au bout. Écartez de votre action tout détail froid, tout ornement ſuperflu. Intéreſſez par la ſuſpenſion des événemens ou par la ſurpriſe qu'ils cauſent; parlez à l'âme, peignez à l'imagination; pénétrez-vous pour nous toucher. Puiſez dans les modeles le ſentiment du vrai, du grand, du pathétique; mais en les employant, ſuivez l'impulſion de votre génie & la diſpoſition de vos ſujets. Dans la Tragédie, l'illuſion & l'in-

térêt, voilà vos regles; sacrifiez tout le reste à la noblesse du dessein & à la hardiesse du pinceau. Dans le poëme épique, passez-vous du merveilleux comme Lucain, si comme lui vous avez de grands hommes à faire parler & agir: imitez l'élévation de ce poëte, évitez son enflure; & laissez donner à votre poëme le nom qu'il plaira à ceux qui disputent sur les mots. Faites durer votre action le temps qu'elle a dû naturellement durer: pourvu qu'elle soit une, pleine, & intéressante, elle finira trop tôt. Fondez la grandeur de vos personages sur leur caractere, & non sur leurs titres; un grand nom n'anoblit point une action, comme une action héroïque anoblira le nom le plus obscur. En un mot tâchez de réunir les qualités de ces grands génies, d'après lesquels on a fait les regles, & qui n'ont acquis de droit de commander, que parce qu'ils n'ont point obéi. Il en est tout autrement en Littérature qu'en Politique, le talent qui a besoin de subir des loix n'en donnera jamais.

C'est ainsi que le *Critique* supérieur laisse au génie toute sa liberté; il ne lui demande que de grandes choses, & il l'encourage à les produire. Le *Critique* subalterne l'acoutume au joug des regles, il n'en exige que l'exactitude, & il n'en tire qu'une obéissance froide & qu'une servile imitation. C'est de cette espece de *Critique*, qu'un auteur, que nous ne saurions assez citer en fait de goût, a dit, *Ils ont laborieusement écrit des volumes sur quelques lignes que l'imagination des poëtes a créées en se jouant.*

Qu'on ne soit donc plus surpris, si à mesure que le goût devient plus difficile, l'imagination devient plus timide & plus froide, & si presque tous les grands génies depuis Homere jusqu'à Lucrece, depuis Lucrece jusqu'à Milton & à Corneille, semblent avoir choisi, pour s'élever, les temps où l'ignorance leur laissoit une libre carriere. Nous ne citerons qu'un exemple des avantages de cette liberté. Corneille eût sacrifié la plupart des beautés de ses pieces, & eût même abandoné quelques-uns de ses plus beaux sujets, tels que celui des Horaces, s'il eût été aussi sévere dans sa composition qu'il l'a été dans ses examens; mais heureusement il composoit d'après lui, & se jugeoit d'après Aristote. Le bon goût, nous dira-t-on, est donc un obstacle au génie? Non, sans doute; car le bon goût est un sentiment courageux & mâle qui aime sur-tout les grandes choses, & qui échause le génie en même temps qu'il l'éclaire. Le goût qui le gêne & qui l'amolit, est un goût craintif & puéril, qui veut tout polir & qui afoiblir tout. L'un veut des ouvrages hardiment conçus, l'autre en veut de scrupuleusement finis; l'un est le goût du *Critique* supérieur, l'autre est le goût du *Critique* subalterne.

Mais autant que le *Critique* supérieur est au dessus du *Critique* subalterne, autant celui-ci l'emporte sur le *Critique* ignorant. Ce que ce dernier fait d'un genre, est, à son avis, tout ce qu'on en peut savoir: renfermé dans sa sphere, sa vue est pour lui la mesure des possibles; dépourvu de modeles & d'objets de comparaison, il raporte tout à lui-même; par-là tout ce qui est hardi lui paroît hazardé, tout ce qui est grand lui paroît gigantesque. C'est un nain contre-fait qui juge d'après ses proportions une statue d'Antinous ou d'Hercule. Les derniers de cette derniere classe sont ceux qui *ataquent tous les jours ce que nous avons de meilleur, qui louent ce que nous avons de plus mauvais, & qui font, de la noble profession des Lettres, un métier aussi lâche & aussi méprisable qu'eux-mêmes* (M. de Voltaire dans les *Mensonges imprimés*.) Cependant comme ce qu'on méprise le plus n'est pas toujours ce qu'on aime le moins, on a vu le temps où ils ne manquoient ni de lecteurs ni de Mécenes. Les magistrats eux-mêmes, cédant au goût d'un certain Public, avoient la foiblesse de laisser à ces brigands de la Littérature une pleine & entiere licence. Il est vrai qu'on acordoit, aux auteurs poursuivis la liberté de se défendre, c'est-à-dire d'illustrer leurs *Critiques*, & de s'avilir; mais peu d'entre les hommes célebres ont donné dans ce piége. Le sage Racine disoit *de ces petits auteurs infortunés* (car il y en avoit aussi de son temps:) *Ils atendent toujours l'occasion de quelque ouvrage qui réussisse, pour l'ataquer; non point par jalousie, car sur quel fondement seroient ils jaloux? mais dans l'espérance qu'on se donnera la peine de leur répondre, & qu'on les tirera de l'obscurité où leurs propres ouvrages les auroient laissés toute leur vie.* Sans doute ils seront obscurs dans tous les siecles éclairés; mais dans les temps où régnera l'ignorance orgueilleuse & jalouse, ils auront pour eux le grand nombre & le parti le plus bruyant; ils auront sur-tout pour eux cette espece de personages stupides & vains, qui regardent les gens de Lettres comme des bêtes féroces destinées à l'amphithéâtre pour l'amusement des hommes; image qui, pour être juste, n'a besoin que d'une inversion. Cependant si les auteurs outragés sont trop au dessus des insultes pour y être sensibles, s'ils conservent leur réputation dans l'opinion des vrais juges, au milieu des nuages dont la basse envie s'éforce de l'obscurcir; la multitude n'en recevra pas moins l'impression du mépris qu'on aura voulu répandre sur les talens, & l'on verra peu à peu s'afoiblir dans les esprits cette considération universele, la plus digne récompense des travaux littéraires, le germe & l'aliment de l'émulation.

Nous parlons ici de ce qui est arivé dans les diférentes époques de la Littérature, & de ce qui arivera sur-tout lorsque le beau, le grand, le sérieux en tout genre, n'ayant plus d'asyle que dans les bibliotheques & auprès d'un petit nombre de vrais amateurs, laisseront le Public en proie à la contagion des froids romans, des farces insipides, & des sotises polémiques.

Quant à ce qui se passe de nos jours, nous y tenons de trop près pour en parler en liberté; nos louanges

louanges & nos censures paroîtroient également suspectes. Le silence nous convient d'autant mieux à ce sujet, qu'il est fondé sur l'exemple des Fontenelle, des Montesquieu, des Buffon, & de tous ceux qui leur ressemblent. Mais si quelque trait de cette barbarie que nous venons de peindre, peut s'appliquer à quelques-uns de nos contemporains, loin de nous rétracter, nous nous applaudirons d'avoir présenté ce tableau à quiconque rougira ou ne rougira point de s'y reconoître. Peut-être trouvera-t-on mauvais que dans un ouvrage de la forme de celui-ci, nous soyons entrés dans ce détail; mais la vérité vient toujours à propos dès qu'elle peut être utile. Nous avouerons, si l'on veut, qu'elle eût pu mieux choisir sa place; mais par malheur elle n'a point à choisir.

Qu'il nous soit permis de terminer cet article par un souhait que l'amour des Lettres nous inspire, & que nous avons fait autrefois pour nous-mêmes. On voyoit à Sparte les vieillards assister aux exercices de la Jeunesse, l'animer par l'exemple de leur vie passée, la corriger par leurs reproches, & l'instruire par leurs leçons. Quel avantage pour la république littéraire, si les auteurs blanchis dans de savantes veilles, après s'être mis par leurs travaux au dessus de la rivalité & des foiblesses de la jalousie, daignoient présider aux essais des jeunes gens & les guider dans la carriere; si ces maîtres de l'Art en devenoient les *Critiques*; si, par exemple, les auteurs de Rhadamiste & d'Alzire vouloient bien examiner les ouvrages de leurs éleves qui annonceroient quelque talent! Au lieu de ces extraits mutilés, de ces analyses seches, de ces décisions ineptes, où l'on ne voit pas même les premieres notions de l'Art, on auroit des jugements éclairés par l'expérience & prononcés par la justice. Le nom seul du *Critique* inspireroit du respect; l'encouragement feroit à côté de la correction; l'homme consommé verroit d'où le jeune homme est parti, où il a voulu ariver, s'il s'est égaré dès le premier pas ou sur la route, dans le choix ou dans la disposition du sujet, dans le dessein ou dans l'exécution; il lui marqueroit le point où a commencé son erreur, il le raméneroit sur ses pas; il lui feroit apercevoir les écueils où il s'est brisé, & les détours qu'il avoit à prendre; enfin, il lui enseigneroit non seulement en quoi il a mal fait, mais comment il eût pu mieux faire; & le Public profiteroit des leçons données au poëte. Cette espece de *Critique*, loin d'humilier les auteurs, feroit une distinction flateuse pour leurs ouvrages; on y verroit un pere qui corrigeroit son enfant avec une tendre sévérité, & qui pouroit écrire à la tête de ses conseils:

Disce, Puer, virtutem ex me, verumque laborem.

(*M. Marmontel*).

* CRITIQUE, CENSURE, *Synonymes*.

Critique s'applique aux ouvrages littéraires; *Censure* aux ouvrages théologiques, ou aux propositions de doctrine, ou aux mœurs. (*M. d'Alembert*.)

(¶ Il me semble qu'une *Critique* est l'examen raisoné d'un ouvrage, de quelque nature qu'il puisse être; & qu'une *Censure* est la repréhension précise & modifiée de ce qui blesse la vérité ou la loi: ainsi, la *Critique* peut s'étendre jusqu'aux ouvrages théologiques; la *Censure* peut tomber sur des ouvrages purement littéraires.

Dire d'un systême, qu'il est mal lié ou démenti par l'expérience; d'un principe de Grammaire, de Poëtique, ou de Rhétorique, qu'il est faux ou moins général qu'on ne prétend; c'est *Censure*: prouver que la chose est ainsi, c'est *Critique*.

Il faut *critiquer* avec goût, & *censurer* avec modération.) (*M. Beauzée*.)

(N.) CROÎTRE, AUGMENTER, *Synonym.*

Les choses *croissent* par la nouriture qu'elles prenent. Elles *augmentent* par l'addition qui s'y fait des choses de même espece. Les blés *croissent*; la récolte *augmente*.

Mieux on cultive un terrain, plus les arbres y *croissent*, & plus les revenus *augmentent*.

Le mot de *Croître* ne signifie précisément que l'agrandissement de la chose, indépendament de ce qui le produit. Le mot d'*Augmenter* fait sentir que cet agrandissement est causé par une nouvele quantité qui survient. Ainsi, dire que la riviere *croît*, c'est dire uniquement qu'elle devient plus haute, sans exprimer qu'elle le devient par l'arivée d'une nouvele quantité d'eau: mais dire que la riviere *augmente*, c'est dire qu'il y arive une nouvele quantité d'eau qui la fait hausser. Cette différence est extrêmement délicate; c'est pourquoi l'on se sert assez indifféremment de *Croître* ou d'*Augmenter* en beaucoup d'occasions où cette délicatesse de choix n'est de nulle importance, comme dans l'exemple que je viens de citer; car on dit également bien que la riviere *croît* & que la riviere *augmente*, quoique chacun de ces mots ait même là son idée particuliere. Mais il y a d'autres occasions où il est à propos, & quelquefois même nécessaire, d'avoir égard à l'idée particuliere, & de faire un choix entre ces deux termes, selon la force du sens qu'on veut donner à son discours: par exemple, lorsqu'on veut faire entendre, en parlant des passions, qu'elles sont dans notre nature, que ce qui nous sert d'alimens leur sert aussi de nouriture & leur donne des forces, on se sert alors élégamment du mot de *Croître*; ailleurs on emploie celui d'*Augmenter*, soit pour les passions soit pour les talens de l'esprit.

Toutes les passions naissent & *croissent* avec l'homme: mais il y en a quelques-unes qui n'ont qu'un temps, & qui, après avoir *augmenté* jusqu'à certain âge, diminuent ensuite & disparoissent avec les forces de la nature; il y en a d'autres qui durent toute la vie, & qui, *augmentant* toujours, sont encore plus fortes dans la vieillesse que dans la jeunesse.

L'amour qui se forme dans l'enfance *croît* avec l'âge. Le vrai courage n'est jamais fanfaron; il *augmente* à la vue du péril. L'ambition *croît* à mesure que les biens *augmentent*.

Il est aisé de voir, par tous ces exemples, que l'un de ces mots a des places qui ne conviennent point à l'autre : car quelle est la persone assez peu délicate en fait d'expressions pour ne pas sentir, du moins par goût naturel si ce n'est par réflexion, qu'il est mieux de dire, L'ambition *croît* à mesure que les biens *augmentent*, que de dire, L'ambition *augmente* à mesure que les biens *croissent?* S'il n'est pas difficile de sentir cette délicatesse, il l'est d'en expliquer la raison. Il faut pour cela un peu de Métaphysique, & avoir recours à l'idée propre que je viens d'exposer du mieux qu'il m'a été possible. Car enfin les biens consistant dans plusieurs différentes choses, qui se réunissent dans la possession d'une seule persone, le mot d'*Augmenter*, qui, comme on l'a dit, marque l'addition d'une nouvele quantité, leur convient mieux que celui de *Croître*, qui ne marque précisément que l'agrandissement d'une chose unique, fait par la nouriture ou par une espece de nouriture. Cette même force de signification est la raison pourquoi le mot de *Croître* figure parfaitement bien en cet endroit avec l'ambition; puisqu'elle est une seule passion, à qui les biens de la fortune semblent servir d'alimens pour la soutenir & la faire agir avec plus de force & plus d'ardeur (*a*).

Les choses matérieles *croissent* par une addition intérieure & méchanique, qui fait l'essence de la nouriture propre & réelle; elles *augmentent* par la simple addition d'une nouvele quantité de même matiere. Les choses spiritueles *croissent* par une espece de nouriture prise dans un sens figuré; elles *augmentent* par l'addition des degrés jusqu'où elles sont portées (*b*).

L'œuf ne commence à *croître* dans l'ovaire que lorsque la fécondité l'a rendu propre à prendre de la nouriture; il n'en sort que lorsque son volume est assez *augmenté* pour causer de l'altération dans la membrane qui s'y renferme.

Notre orgueil *croît* à mesure que nous nous élevons, & il *augmente* quelquefois jusqu'à nous rendre haissables à tout le monde. (*L'Abbé* Girard).

(N.) CROIX, PEINES, AFFLICTIONS, *Syn.* Le premier de ces mots apartient au style dévot: sa valeur est la plus étendue des trois, renfermant dans son objet ceux des deux autres. Les *Peines* different des *Afflictions*, en ce que celles-ci, moins ordinaires & plus fâcheuses, enchérissent sur celles-là, qui de leur côté paroissent plus inséparables de la nature humaine & comme l'apanage de cette vie.

Il semble que les *Croix* soient distribuées par la Providence, pour éprouver & faire valoir le mérite du Chrétien; que les *Peines* soient la suite de la situation & de l'état où l'on se trouve; & que les *Afflictions* naissent des accidens causés par les circonstances du hazard, ou par la méchanceté des hommes, ou par une grande faute de conduite. *Voyez* Affliction, Chagrin, Peine, *Synonymes*; & Douleur, Chagrin, Tristesse, Affliction, Désolation, *Synonymes*. (*L'Abbé* Girard.)

* CROYANCE, FOI, *Synonymes*.

Ces deux mots different en ce que le dernier se prend quelquefois solitairement, & désigne alors la persuasion où l'on est des mysteres de la religion. La *Creyance* des vérités révélées constitue la *Foi*.

Ils different aussi par les mots auxquels on les joint. Les choses auxquelles le peuple ajoute *Foi*, ne méritent pas toujours que le sage leur donne sa *Croyance*. (*M.* d'Alembert).

(¶ Ces mots signifient tous deux une persuasion fondée sur quelque motif; & j'ajouterois volontiers une troisieme différence aux deux qui vienent d'être assignées; c'est que la *Croyance* est une persuasion déterminée par quelque motif que ce puisse être, évident ou non évident; & que la *Foi* est une persuasion déterminée par la seule autorité de celui qui a parlé. De là vient que l'on peut dire que le peuple ajoute *Foi* à mille fables dont il a la tête remplie; parce qu'il n'en est persuadé que sur la parole de ceux qui les lui ont contées: mais on ne peut pas dire qu'un païen, qui, déterminé par les raisons natureles, est persuadé de l'existence de Dieu, ait la *Foi* de cette existence; parce que sa persuasion n'est pas déterminée par l'autorité de la révélation.) (*M.* Beauzée).

* CRYPTOGRAPHIE, s. f. La *Cryptographie*, qu'on nomme encore *Polygraphie* & *Stéganographie*, est l'art d'écrire d'une maniere cachée à tout autre qu'à celui qu'on a mis dans le mystere.

Cryptographie & *Stéganographie* ont le même sens étymologique : RR. κρυπτὸς (*occultus*) ou στεγανὸς (*opertus*), & γραφὴ (*scriptura*) ; *Écriture cachée* ou *couverte*. Le mot de *Polygraphie* a pour premiere racine l'adjectif πολὺς (*multus*), & semble indiquer par-là l'art d'écrire en plusieurs manieres; à moins que πολὺς ne soit pris dans le sen des *præstans*, ce qui signifieroit alors *Écriture excellente*, ou l'art d'écrire par excellence.

L'Abbé Tritheme qui mourut au commencement

(*a*) L'auteur dit toutefois, à la fin de l'article Ajouter, Augmenter, *Syn.* „ Notre ambition *augmente* avec notre „ fortune „. C'est que *Croître* & *Augmenter* marquent également un agrandissement; que le choix en est indifférent, quand on n'envisage que cette idée, comme dans l'article cité; mais qu'il ne l'est plus, dès que l'on compare, comme ici, des choses qui s'agrandissent de différentes manieres. (*M. Beauzée*).

(*b*) Cette remarque prouve de nouveau que l'on peut dire également que l'ambition *croît* ou *augmente*, & que l'on peut dire pareillement des biens. Mais si cela est, il est difficile en effet de justifier la phrase de l'auteur, même avec l'explication très-subtile qu'il en a donnée. (*M. Beauzée*).

du XVI siecle, est le premier qui ait donné des regles sur cet art, quoique les anciens paroissent en avoir eu quelque usage. Il avoit, dit-on, composé sur ce sujet six livres de *Polygraphie*, & un grand ouvrage de la *Stéganographie*. Cette distinction me feroit aisément croire, que les six livres renfermoient différentes manieres de varier & de déguiser l'écriture, & que c'est ce qui avoit déterminé l'auteur à donner à l'ensemble le nom de *Polygraphie*, qui n'annonce rien du secret caractéristique de cet art : le nom de *Stéganographie*, qu'il donna à son autre grand ouvrage, est plus particuliérement adapté à cette vue du secret, & caractérise mieux la fin de l'art; il en est de même de celui de *Cryptographie*. Mais peut-être avoit il écrit *Poligraphie*, de πόλις *civitas*, voulant ainsi désigner l'art d'écrire les secrets d'État sans les compromettre. *Voyez* CHIFRE. (*M. BEAUZÉE*).



D

D, s. m. Il nous importe peu de savoir d'où nous vient la figure de cette lettre ; il doit nous suffire d'en bien connoître la valeur & l'usage. Cependant nous pouvons remarquer en passant que les grammairiens observent que le *D* majeur des Latins, & par conséquent le nôtre, vient du Δ *delta* des Grecs arondi de deux côtés, & que notre *d* mineur vient du δ *delta* mineur. Le nom que les maîtres habiles donnent aujourd'hui à cette lettre, selon la remarque de la Grammaire générale de P. R. ce nom, dis-je, est *de* plutôt que *dé*, ce qui facilite la syllabisation aux enfans. *Voyez la Grammaire raisonée de P. R. chap. vj.* Cette pratique a été adoptée par tous les bons maîtres modernes.

Le *d* est souvent une lettre euphonique : par exemple, on dit *prosum*, *profui*, &c. sans interposer aucune lettre entre *pro* & *sum*; mais quand ce verbe commence par une voyele on ajoute le *d* après *pro*. Ainsi, on dit, *pro-d-es*, *pro-d-ero*, *pro-d-esse* : c'est le méchanisme de organes de la parole qui fait ajouter ces lettres euphoniques, sans quoi il y auroit un bâillement ou *hiatus*, à cause de la rencontre de la voyele qui finit le mot avec celle qui commence le mot suivant. De là vient que l'on trouve dans les auteurs *mederga*, qu'on devroit écrire *me-d-erga*, c'est-à-dire, *erga me*. C'est ce qui fait croire à Muret que dans ce vers d'Horace,

Omnem crede diem tibi diluxisse suprémum.
I Epist. jv, vers. 13.

Horace avoit écrit, *tibi-d-illuxisse*, d'où on a fait dans la suite *diluxisse*.

Le *d* & le *t* se forment dans la bouche par un mouvement à peu près semblable de la langue vers les dents : le *d* est la foible du *t*, & le *t* est la forte du *d*; ce qui fait que ces lettres se trouvent souvent l'une pour l'autre, & que, lorsqu'un mot finit par un *d*, si le suivant commence par une voyele, le *d* se change en *t*, parce qu'on apuie pour le joindre au mot suivant ; ainsi, on prononce *gran-t-homme*, *le froi-t-est rude*, *ren-t-il*, *de fon-t-en comble*, quoiqu'on écrive *grand homme*, *le froid est rude*, *rend-il*, *de fond en comble*.

Mais si le mot qui suit le *d* est féminin, alors le *d* étant suivi du mouvement foible qui forme l'*e* muet, & qui est le signe du genre féminin, il arive que le *d* est prononcé dans le temps même que l'*e* muet va se perdre dans la voyele qui le suit : ainsi, on dit, *gran-d'ardeur*, *gran-d'âme*, &c.

C'est en conséquence du raport qu'il y a entre le *d* & le *t*, que l'on trouve souvent dans les anciens & dans les inscriptions *quit* pour *quid*, *at pour ad*, *set* pour *sed*, *haut* pour *haud*, *adque* pour *atque*, &c.

Nos peres prononçoient *advis*, *advocat*, *addition*, &c. ainsi ils écrivoient avec raison, *advis*, *advocat*, *addition*, &c. Nous prononçons aujourd'hui *avis*, *avocat*, *adition*; nous aurions donc tort d'écrire ces mots avec un *d*. Quand la raison de la loi cesse, disent les jurisconsultes, la loi cesse aussi: *Cessante ratione legis*, *cessat lex*.

D numéral. Le *D* en chifre romain signifie *cinq cent*. Pour entendre cette destination du *D*, il faut observer que le *M* étant la premiere lettre du mot *mille*, les Romains ont pris d'abord cette lettre pour signifier par abbréviation le nombre de *mille*. Or ils avoient une espece de *M* qu'ils faisoient ainsi *CIↃ*, en joignant la pointe inférienre de chaque *C* à la tête de l'*I*. En Hollande, communément les imprimeurs marquent mille ainsi *CIↃ*, & cinq cent par *IↃ*, qui est la moitié de *CIↃ*. Nos imprimeurs ont trouvé plus commode de prendre tout-d'un-coup un *D*, qui est le *C* raproché de l'*I*. Mais quelle que puisse être l'origine de cette pratique, qu'importe, dit un auteur, pourvu que votre calcul soit exact & juste? *Non multum refert*, *modo recte & juste numeres*. Martinius. (*M. du Marsais*.)

(Π) D, *lapidaire*, dans les anciennes inscriptions signifioit *December*, *Dedit*, *Defunctus*, *Decurio*, &c. Quand cette lettre est double elle signifie *Dedit Dedicavit*, *Diis Deabus*, *Dono Dederunt*, *Domus Divinæ*, *Decreto Decurionum*, &c. selon le sens qu'exige le reste de l'inscription. Si on trouve cette lettre triple, elle veut dire *Datum Decreto Decurionum*, *Dono Dedit Dedicavit*, &c.)

DACTYLE, s. m. *Littérature*. Sorte de pied dans la Poésie greque & latine, composé d'une syllabe longue suivie de deux breves, comme dans ce mot *carmine*, &c. Ce mot vient, dit-on, de δάκτυλος, *digitus*; parce que les doigts sont divisés en trois jointures ou phalanges, dont la premiere est plus longue que les deux autres; étymologie puérile.

On ajoute que ce pied est une invention de Bacchus qui avant Apollon rendoit des oracles à Delphes en vers de cette mesure. Les Grecs l'appelent πολεμικός. Diom. 3, *page* 474.

Le *Dactyle* & le Spondée sont les deux principaux pieds de la Poésie anciene, comme étant la mesure du vers héroïque dont se sont servis Homere, Virgile, *&c.* Ces deux pieds ont des temps égaux, mais ils ne marchent pas avec la même vitesse. Le pas du Spondée est égal, ferme, & soutenu ; on peut le comparer au trot du cheval :

mais le *Dactyle* imite davantage le mouvement rapide du galop. Le *Dactyle* composoit avec l'Iambe la quatrieme partie du nome Pythien, suivant Strabon. *Voyez* PYTHIEN, QUANTITÉ, MESURE. (*L'Abbé* MALLET.)

* Les vers françois les plus nombreux sont ceux où le rhythme du *Dactyle* est le plus fréquemment employé. Les poëtes qui composent dans le genre épique, où il importe sur-tout de donner aux vers la cadence la plus rapide, doivent avoir l'attention d'y faire entrer le *Dactyle* le plus souvent qu'il est possible. Les anciens nous ont donné l'exemple, puisque dans le vers asclépiade, qui répond à notre vers de douze syllabes, ils se sont fait une regle invariable d'employer trois fois le *Dactyle*; savoir, dans le second pied, avant l'hémistiche, & dans les deux pieds qui terminent le vers. *Voyez* l'Ode d'Horace, *Mecenas atavis*, &c.

(¶ Il est vrai que dans notre langue les *Dactyles* sont rares; mais les *Dactyles* renversés, les *Anapestes*, y sont fréquens, & la rapidité en est la même, avec moins de légéreté: car le *Dactyle* apuie sur la premiere syllabe & court sur les deux dernieres; au lieu que l'*Anapeste*, après avoir passé rapidement les deux premieres, à la derniere pour apui. Ainsi, le *Dactyle* s'élance, & l'*Anapeste* se précipite. Mais ce renversement lui-même est favorable à la Poésie héroïque; & le vers asclépiade pur, c'est-à-dire, avec trois *Dactyles*, n'auroit peut-être pas assez de gravité pour l'Épopée & pour la Tragédie. L'avantage de l'*Anapeste* sur le *Dactyle* est le même, à cet égard, que celui de l'*Iambe* sur le *Chorée*. *Voyez* ANAPESTE.) (*M.* MARMONTEL).

DACTYLIQUE, adj. *Littérature*. Il se dit de ce qui a raport aux Dactyles.

C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'espece de rhythme dont la mesure se partageoit en deux temps égaux. *Voy.* RHYTHME. Il y avoit des flûtes *dactyliques*, aussi-bien que des flûtes spondaïques. Les flûtes *dactyliques* avoient des intervalles inégaux, comme le pied appelé *Dactyle* avoit des parties inégales.

Les vers *dactyliques* sont, entre les vers hexametres, ceux qui finissent par un dactyle au lieu d'un spondée, comme les vers spondaïques sont ceux qui ont au cinquieme pied un spondée au lieu d'un dactyle.

Ainsi, ce vers de Virgile, *Énéid. l. vj*, 33, est un vers *dactylique*:

Bis patriæ cecidere manus, quin protinus omnia
Perlegerent oculis.

Voyez VERS & SPONDAÏQUE; *voyez aussi le Dictionaire de Trévoux* & *Chambers*, &c. (*L'Abbé* MALLET.)

(N.) DACTYLOLALIE *ou* DACTYLOLOGIE, s. f. Ces deux mots ont pour racines le nom δάκτυλος (*doigt*), & le nom λαλιά (*parole*) ou le nom λόγος (*raisonement*): en sorte que le premier signifie littéralement *Parole par les doigts*; & le second, *Raisonement par les doigts*.

J'ai dû tenir compte ici des deux mots, parce qu'ils sont tous deux usités; mais je crois que le premier est le meilleur, parce qu'il désigne parfaitement l'art de représenter les élémens de la parole par les diverses situations des doigts, & non pas l'art de raisoner. Il s'agit donc de trouver sur les doigts un alphabet, par le moyen duquel on puisse figurer successivement aux ieux les élémens des mots, les mots eux-mêmes, & par conséquent des discours entiers. En voici un, tel qu'il est exposé dans le *Cours élémentaire d'éducation des sourds & muets* par M. l'*Abbé Deschamps* (pag. 200-204.)

A. Fermez sur la paume de la main les quatre doigts, couchez horizontalement le pouce sur l'index.

B. Élevez vers le ciel les quatre derniers doigts raprochés l'un de l'autre, & fermez le pouce sur le bas de l'index.

C. Courbez & serrez les quatre doigts, & courbez le pouce de façon qu'avec eux il représente un arc ou un demi-cercle.

D. Courbez les trois derniers doigts raprochés, mettez le bout du pouce sur le bout du doigt du milieu, & courbez l'index en dehors de maniere qu'il ne touche pas les autres doigts.

E. Fermez tous les doigts, en sorte qu'ils ne touchent pas la paume de la main, & que le pouce ne touche pas les doigts.

F. Courbez les doigts, & mettez le pouce sur la jointure de l'index.

G. Courbez les trois derniers doigts, mettez le pouce sur la jointure du doigt du milieu, & courbez l'index en dehors.

H. Courbez les deux derniers doigts, mettez le pouce sur la jointure de l'annulaire, & courbez en-dehors les deux autres raprochés.

I. Fermez les trois doigts du milieu, & tenez droits & élevés vers le ciel le pouce & le petit doigt, de façon qu'ils touchent les secondes jointures de l'index & de l'annulaire.

J. Même disposition, avec cette différence que le pouce couché sur les ongles des doigts fermés, s'étendra jusqu'à la racine du petit doigt.

K. Tenez les doigts élevés vers le ciel, celui du milieu étant fermé.

L. Fermez les trois derniers doigts & le pouce, sans approcher celui-ci des trois autres, & élevez l'index vers le ciel.

M. Étendez vers la terre les trois doigts du milieu, & fermez le petit doigt sur lequel vous mettrez le pouce.

N. Fermez de plus le doigt annulaire, sur lequel vous mettrez le pouce.

O. Mettez le bout du pouce sur le bout de l'index, & tenez les autres doigts couchés horizontalement.

P. Mettez le bout du pouce sur le bout du

petit doigt, courbez les trois autres par-dessus sans y toucher.

Q. Fermez le doigt du milieu & l'annulaire, sur lesquels vous mettrez le pouce, & étendez horizontalement l'index & le petit doigt.

R. Étendez les doigts horizontalement, en mettant le bout de l'index sur la racine de l'ongle du doigt du milieu.

S. Mettez le bout de l'index sur le pli du devant de la jointure du pouce, & tenez les autres doigts couchés horizontalement.

T. Mettez la jointure de l'index en forme de croix sur le dos de la jointure du pouce, & étendez horizontalement les trois autres doigts.

U. Fermez le pouce & les deux derniers doigts sans en approcher le pouce, & élevez vers le ciel l'index & le doigt du milieu serrés l'un contre l'autre.

V. Même disposition, mais écartez l'index & le doigt du milieu.

W, OU. Élevez vers le ciel tous les doigts, en les tenant écartés les uns des autres.

X. Fermez le pouce gauche, sur lequel vous mettrez les trois derniers doigts, dont les bouts toucheront le gros du pouce; l'index restera étendu.

Y. Comme pour I, si ce n'est que le pouce & le petit doigt s'écarteront de l'index & de l'annulaire.

Z. Fermez les quatre derniers doigts, & couchez le pouce par-dessus, de maniere que le bout touche sur la seconde jointure de l'annulaire.

&. Raprochez le bout des cinq doigts en forme de pointe.

Jusqu'ici on a vu de vrais signes de *Dactylolalie*, parce qu'en effet tout s'exécute avec les doigts. Il y a un autre alphabet, qu'on peut appeler *manuel*, parce qu'il s'exécute avec les mains; mais l'art d'employer ces signes ne devroit plus, comme l'a remarqué M. l'abbé de l'Épée, être appelé *Dactylolalie*, quoiqu'on lui ait conservé ce nom; celui de *Chirolalie* lui conviendroit mieux. R. Χείρ, gen. χειρὸς (*main*). Quoi qu'il en soit, voici à peu près les signes de ce second alphabet.

A. Montrez le pouce gauche avec l'index de la droite.

B. Posez sur les levres l'index de la droite, ou l'index avec le doigt suivant raprochés l'un de l'autre.

C. Courbez en C l'index de la droite sur la paume de la gauche.

D. Acrochez le bas du pouce avec l'index courbé de la droite.

E. Montrez l'index de la gauche avec l'index de la droite.

F. La main gauche étendue de champ, c'est-à-dire, le pouce en haut & l'auriculaire en bas; frapez-la de la droite en croix, en la tenant dans une situation pareille.

G. Faites un mouvement de la droite comme pour puiser dans la poche.

H. Tracez avec la droite une ligne diagonale de l'épaule gauche à la hanche droite.

I. Montrez le doigt gauche du milieu avec l'index de la droite.

J. Faites de même, puis tracez dans la paume gauche une queue courbée avec l'index de la droite.

K. Frapez le bout du nez avec l'index de la droite.

L. Apuiez le pouce droit sur la joue droite, & agitez comme une aile la main étendue.

M. Posez sur la paume de la gauche les trois doigts du milieu de la droite serrés l'un contre l'autre, le pouce & l'auriculaire.

N. Au lieu de trois doigts, posez seulement l'index & le suivant, les trois autres fermés.

O. Montrez l'annulaire gauche avec l'index de la droite.

P. Frapez du pied en terre. Comme les ieux de celui à qui l'on parle sont fixés sur les mains, que tous les autres signes sont manuels, & que le bruit du pied peut avertir les autres d'une conversation secrete ou paroître du moins une incivilité; j'aimerois mieux que la droite étendue horizontalement fît, en se baissant promptement, le signe qui impose silence comme le mot *Paix!*

Q. Frapez le bout de votre nez avec la paume de la droite.

R. Touchez votre gosier avec la main droite. D'autres avec cette main prennent le bout de leur oreille droite.

S. Faites tourner les deux mains l'une autour de l'autre dans un sens, puis dans un sens contraire. D'autres se contentent de tracer en l'air quelques cercles avec la droite.

T. Donnez une chiquenaude en l'air vers le haut de votre front.

U. Montrez l'auriculaire gauche avec l'index de la droite.

V. Élevez & séparez l'index & le doigt suivant de la droite, & prenez, par-dessous, votre nez entre deux.

X. Prenez de même votre nez entre les deux doigts par-dessous, puis par-dessus.

Y. Frapez deux fois de l'index droit le doigt du milieu de la gauche.

Z. Promenez l'index de la droite sous le nez, de droite à gauche & de gauche à droite.

&. Comme au premier alphabet.

Le premier de ces deux alphabets manuels est plus commode pour converser de près, parce qu'il tient à des mouvemens moins sensibles & moins dévelopés: le second, par la raison contraire, est plus convenable pour converser de loin.

Pour converser la nuit sans rompre le silence, prenez la main de votre correspondant, & faites avec sa main les mouvemens que vous feriez avec la vôtre au grand jour; il vous répondra de même avec la vôtre: il est clair que le premier alphabet convient seul à cette conversation nocturne.

Avec l'un & l'autre alphabet ; pour marquer au grand jour la fin de chaque mot, passez la paume d'une main sur celle de l'autre, comme pour secouer quelque chose : dans l'obscurité, quitez à chaque mot la main de votre correspondant, & reprenez-la aussi-tôt.

M. l'abbé de l'Épée, à qui il seroit à souhaiter que le Gouvernement assurât des successeurs de son zele & de ses lumieres, a imaginé, pour l'institution des sourds & muets, un autre systême de signes représentatifs, non des sons élémentaires de la parole, mais des idées mêmes ; en sorte que, sous sa dictée par ces signes, l'un de ses éleves écrit en françois, un autre en italien, celui-ci en espagnol, celui-là en allemand. Cet art pouroit se nommer *Noématolalie* (Énonciation des pensées) : R. Νόημα, gen. νοήματος (*pensée*). *Voyez* son *Institution des sourds & muets*. (*M. Beauzée*).

DANGER, PÉRIL, RISQUE, *Synonymes*.

Ces trois mots désignent la situation de quelqu'un qui est menacé de quelque malheur ; avec cette différence que *Péril* s'applique principalement aux cas où la vie est intéressée ; & *Risque*, aux cas où l'on a lieu de craindre un mal comme d'espérer un bien. *Ex.* Un général court le *risque* d'une bataille pour se tirer d'un mauvais pas ; & il est en *danger* de la perdre, si les soldats l'abandonent dans le *péril*. (*M. d'Alembert*).

* DANS, EN, *Synonymes*.

Ces mots different en ce que le second n'est jamais suivi des articles *le*, *la*, & ne se met jamais avec un nom propre de ville ; & que le premier ne se met jamais devant un mot d'où l'article est retranché. On dit, Je suis *en* peine, & Je suis *dans* la peine, Je suis *dans* Paris, & j'y suis *en* charge. (*M. d'Alembert*).

(¶ Lorsqu'il s'agit du lieu, *Dans* a un sens précis & défini, qui fait entendre qu'une chose contient ou renferme l'autre, & marque un raport du dedans au dehors ; on est *dans* la chambre ; *dans* la maison, *dans* la ville, *dans* le royaume, quand on n'est pas sorti ou qu'on y est rentré. *En* a un sens vague & indéfini, qui indique seulemet en général où l'on est, & marque un raport du lieu où l'on se trouve à un autre où l'on pouroit être : on est *en* ville, lorsqu'on n'est pas à sa maison ; *en* campagne ou *en* province, quand on a quité Paris. On met *en* prison, & l'on met *dans* les cachots.

Lorsqu'il est question du temps ; *Dans* marque plus particuliérement celui où l'on exécute les choses, & *En* marque plus proprement celui qu'on emploie à les exécuter. La mort arive *dans* le moment qu'on y pense le moins, & l'on passe *en* un instant de ce monde à l'autre.

Lorsque ces mots sont employés pour indiquer l'état ou la qualification, *Dans* est ordinairement d'usage pour le sens particularisé ; & *En*, pour le sens général. Ainsi, l'on dit, Vivre *dans* une entiere liberté, être *dans* une fureur extrême, tomber *dans* une profonde léthargie ; mais on dit, Vivre *en* liberté, être *en* fureur, tomber *en* léthargie. (*L'Abbé Girard*).

DATIF, s. m. *Gramm.* Le *Datif* est le troisieme cas des noms dans les langues qui ont des déclinaisons, & par conséquent des cas ; telles sont la langue greque & la langue latine. Dans ces langues les différentes sortes de vues de l'esprit sous lesquelles un nom est considéré dans chaque proposition, ces vues, dis-je, sont marquées par des terminaisons ou désinences particulieres : or celle de ces terminaisons qui fait connoître la persone à qui ou la chose à quoi l'on donne, l'on attribue, ou l'on destine quelque chose, est appelée *Datif*. Le *Datif* est donc communément le cas de l'attribution ou de la destination. Les dénominations se tirent de l'usage le plus fréquent ; ce qui n'exclut pas les autres usages. En effet le *Datif* marque également le raport d'ôter, de ravir : *Eripere agnum lupo*, Plaut. Enlever l'agneau au loup, lui faire quiter prise : *Annos, eripuere mihi Musæ*, dit Claudien ; Les Muses m'ont ravi des années, l'étude a abrégé mes jours. Ainsi, le *Datif* marque, non seulement l'utilité, mais encore le domage, ou simplement par raport à ou à l'égard de. Si l'on dit *Utilis reipublicæ*, on dit aussi *Perniciosus Ecclesiæ* ; *Visum est mihi*, Cela a paru à moi, à mon égard, par raport à moi ; *Ejus vitæ timeo*, Tér. And. 1, 4, 5. Je crains pour sa vie ; *Tibi soli peccavi*, J'ai péché à votre égard, par raport à vous. Le *Datif* sert aussi à marquer la destination, le raport de fin, le pourquoi, *finis cui* : *Do tibi pecuniam fœnori*, à usure, à intérêt, pour en tirer du profit ; *Tibi soli amas*, Vous n'aimez que pour vous.

Observez qu'en ce dernier exemple, le verbe *amo* est construit avec le *Datif* ; ce qui fait voir le peu d'exactitude de la regle commune, qui dit que ce verbe gouverne l'Accusatif. Les verbes ne gouvernent rien ; il n'y a que la vue de l'esprit qui soit la cause des différentes inflexions que l'on donne aux noms qui ont raport aux verbes. *Voyez* Cas, Concordance, Construction, Régime, &c.

Les Latins se sont souvent servis du *Datif*, au lieu de l'Ablatif avec la préposition *a* ; on en trouve un grand nombre d'exemples dans les meilleurs auteurs.

> *Pene mihi puero cognite pene puer* ;
> *Perque tot annorum seriem, quot habemus uterque*,
> *Non mihi, quam fratri frater, amate minus*.
> Ovid. *de Ponto*, *lib. IV*, *ep. xij. v.* 20. *ad* Tutic.

„ Ô vous que depuis mon enfance j'ai aimé „ comme mon propre frere „.

Il est évident que *cognite* est au Vocatif, & que *mihi puero* est pour *a me puero*. Dans l'autre vers *fratri* est aussi au *Datif*, pour *a fratre*. *O Tuticane amate mihi*, id est, *a me non minus*, *quam frater amatur fratri*, id est, *a fratre*.

Dolabella, qui étoit fort ataché au parti de César, conseille à Ciceron, dont il avoit épousé la fille, d'abandoner le parti de Pompée, de prendre les intérêts de César, ou de demeurer neutre. Soit que vous approuviez ou que vous rejetiez l'avis que je vous donne, ajoute-t-il, du moins soyez bien persuadé que ce n'est que l'amitié & le zele que j'ai pour vous, qui m'en ont inspiré la pensée & qui me portent à vous l'écrire. *Tu autem, mi Cicero, sic hæc accipies, ut, sive probabuntur tibi sive non probabuntur, ab optimo certe animo ac deditissimo tibi & cogitata & scripta esse judices* (Cic. *Epist. lib. IX, ep. jx.*); où vous voyez que, dans *probabuntur tibi*, ce *tibi* n'en est pas moins un véritable *Datif*, quoiqu'il soit pour *à te*.

Comme dans la langue françoise, dans l'italiene, *&c.* la terminaison des noms ne varie point, ces langues n'ont ni cas, ni déclinaisons, ni par conséquent de *Datif*; mais ce que les Grecs & les Latins font connoître par une terminaison particuliere du nom, nous le marquons avec le secours d'une préposition, *à*, *pour*, *par raport à*, *à l'égard de*; *Rendez à César ce qui est à César, & à Dieu ce qui est à Dieu*.

Voici encore quelques exemples pour le latin; *Itineri paratus & prælio*, Prêt à la marche & au combat, Prêt à marcher & à combatre.

Causa fuit pater his. Horat. Nous disons, *Cause de*; Mon pere en a été la cause; j'en ai l'obligation à mon pere. *Instare operi; rixari non convenit convivio; mibi molestus; paululum supplicii satis est patri; nulli impar; Suppar Abrahamo*, Contemporain d'Abraham; *Gravis Senectus sibimet*, La Vieillesse est à charge à elle-même.

On doit, encore un coup, bien observer que le régime des mots se tire du tour d'imagination sous lequel le mot est considéré; ensuite l'usage & l'analogie de chaque langue destinent des signes particuliers pour chacun de ces tours.

Les Latins disent, *Amare Deum*: nous disons, *Aimer Dieu*, *craindre les hommes*. Les Espagnols ont un autre tour; il disent *amar a Dios*, *temer a los hombres*, en sorte que ces verbes marquent alors une sorte de disposition intérieure, ou un sentiment par raport à Dieu ou par raport aux hommes.

Ces différens tours d'imagination ne se conservent pas toujours les mêmes de génération en génération & de siecle en siecle; le temps y apporte des changemens, aussi-bien qu'aux mots & aux phrases. Les enfans s'écartent insensiblement du tour d'imagination & de la maniere de penser de leurs peres, sur-tout dans les mots qui revienent souvent dans le discours. Il n'y a pas cent ans que tous nos auteurs disoient, *Servir au Public*, *servir à ses amis* (Utopie, *de Th. Morus traduite par* Sorbiere, p. 12. *Amst. Blaeu*, 1643.) Nous disons aujourd'hui, *Servir l'État*, *servir ses amis*.

C'est par ce principe qu'on explique le *Datif* de *succurrere alicui*, secourir quelqu'un; *favere alicui*, favoriser quelqu'un; *studere optimis disciplinis*, s'appliquer aux beaux arts.

Il est évident que *succurrere* vient de *currere* & de *sub*; ainsi, selon le tour d'esprit des Latins, *Succurrere alicui*, c'étoit courir vers quelqu'un pour lui donner du secours. *Quidquid succurrit ad te scribo*, dit Cicéron à Atticus, Je vous écris tout ce qui me vient dans l'esprit. Ainsi, *alicui* est là au *Datif* par le raport de *fin*; le *pourquoi*, c'est accourir pour aider.

Favere alicui, c'est être favorable à quelqu'un, c'est être disposé favorablement pour lui, c'est lui vouloir du bien. *Favere*, dit Festus, *est bona fari*; ainsi, *favent benevoli qui bona fantur ac precantur*, dit Vossius. C'est dans ce sens qu'Ovide a dit:

> *Prospera lux oritur, linguis animisque favete;*
> *Nunc dicenda bono sunt bona verba die.*
> Ovid. *Fast. j*, v. 71.

Martinius fait venir *faveo* de *φάω*, *luceo* & *dico*, parce que, dit-il, *favere est quasi lucidum vultum, bene affecti animi indicem, ostendere*. Dans les sacrifices on disoit au peuple, *Favete linguis*; *linguis* est là à l'Ablatif, *Favete a linguis*, soyez-nous favorables de la langue; soit en gardant le silence, soit en ne disant que des paroles qui puissent nous attirer la bienveillance des dieux.

Studere, c'est s'atacher, s'appliquer constament à quelque chose: *Studium*, dit Martinius, *est ardens & stabilis volitio in re aliqua tractanda*. Il ajoute que ce mot vient peut-être du grec *σπουδὴ* *studium*, *festinatio*, *diligentia*; mais qu'il aime mieux le tirer de *ἑδραῖος*, *stabilis*, parce qu'en effet l'étude demande de la persévérance.

Dans cette phrase françoise, *Épouser quelqu'un*, on diroit, selon le langage des grammairiens, que *quelqu'un* est à l'Accusatif; mais lorsqu'en parlant d'une fille, on dit, *Nubere alicui*, ce dernier mot est au *Datif*, parce que, dans le sens propre, *nubere*, qui vient de *nubes*, signifie *voiler*, *couvrir*, & l'on sous-entend *vultum* ou *se*; *Nubere vultum alicui*. Le mari alloit prendre la fille dans la maison du pere & la conduisoit dans la siene; de là *Ducere uxorem domum*; & la fille se voiloit le visage pour aller dans la maison de son mari; *Nubebat se marito*, elle se voiloit *pour*, *à cause de*; c'est le raport de fin. Cet usage se conserve encore aujourd'hui dans les pays des basques en France, aux pieds des monts Pyrénées.

En un mot, *Cultiver les Lettres* ou *S'appliquer aux Lettres*, *Mener une fille dans sa maison pour en faire sa femme* ou *Se voiler pour aller dans une maison où l'on doit être l'épouse légitime*; ce sont-là autant de tours différens d'imagination, ce sont autant de manieres différentes d'analyser le même fonds de pensée: & l'on doit se conformer en chaque langue à ce que l'analogie demande à l'égard de chaque maniere particuliere d'énoncer sa pensée.

S'il

S'il y a des occasions où le Datif *grec doive être appelé* Ablatif, *comme le prétend la Méthode de P. R.* En grec le *Datif*, aussi-bien que le Génitif, se mettent après certaines prépositions; & souvent ces prépositions répondent à celles des Latins, qui ne se construisent qu'avec l'Ablatif. Or comme, lorsque le Génitif détermine une de ces prépositions greques, on ne dit pas pour cela qu'alors le Génitif devient un Ablatif, il ne faut pas dire non plus qu'en ces occasions le *Datif* grec devient un Ablatif: les Grecs n'ont point d'Ablatif, comme je l'ai dit au mot Ablatif; ce mot n'est pas même connu dans leur langue. Cependant quelques persones m'ont opposé le chapitre ij du liv. VIII de la *Méthode greque* de P. R. dans lequel on prétend que les Grecs ont un véritable Ablatif.

Pour éclaircir cette question, il faut commencer par déterminer ce qu'on entend par *Ablatif*; & pour cela il faut observer que les noms latins ont une terminaison particuliere appelée *Ablatif*; *musa* (*a* long), *patre*, *fructu*, *die*.

L'étymologie de ce mot est toute latine; Ablatif, d'*ablatus*. Les anciens grammairiens nous apprenent que ce cas est particulier aux Latins, & que cette terminaison est destinée à former un sens à la suite de certaines prépositions; *clam patre*, *ex fructu*, *de die*, &c.

Ces prépositions, *clam*, *ex*, *de*, & quelques autres, ne forment jamais de sens avec les autres terminaisons du nom; la seule terminaison de l'Ablatif leur est affectée.

Il est évident que ce sens particulier énoncé ainsi en latin avec une préposition, est rendu dans les autres langues, & souvent même en latin, par des équivalens, qui, à la vérité, expriment toute la force de l'Ablatif latin joint à une préposition; mais on ne dit pas pour cela, de ces équivalens, que ce soient des Ablatifs: ce qui fait voir que, par ce mot *Ablatif*, on entend une terminaison particuliere du nom, affectée, non à toutes sortes de prépositions, mais seulement à quelques-unes: *cum prudentia*, avec prudence, *prudentia* est un Ablatif: l'*a* final de l'Ablatif étoit prononcé d'une maniere particuliere qui le distinguoit de l'*a* du Nominatif; on sait que l'*a* est long à l'Ablatif. Mais *Prudenter* rend à la vérité le même sens que *Cum prudentia*; cependant on ne s'est jamais avisé de dire que *Prudenter* fût un Ablatif: de même *ἀπὸ τοῦ φρονίμου* rend aussi en grec le même sens que *prudemment*, *avec prudence*, ou *en homme prudent*; cependant on ne dira pas que *τοῦ φρονίμου* soit un Ablatif; c'est le Génitif de *φρόνιμος*, *prudens*, & ce Génitif est le cas de la préposition *ἀπὸ*, qui ne se construit qu'avec le Génitif.

Le sens énoncé en latin par une préposition & un nom à l'Ablatif, est ordinairement rendu en grec par une préposition & un nom au Génitif, *ἀπὸ χαρᾶς*, *pro gaudio*, de joie, *gaudio* est à l'Ablatif latin; mais *χαρᾶς* est un Génitif grec, selon la Méthode même de P. R.

Ainsi, quand on demande si les Grecs ont un Ablatif, il est évident qu'on veut savoir si, dans les déclinaisons des noms grecs, il y a une terminaison particuliere destinée uniquement à marquer le cas qui en latin est appelé *Ablatif*.

On ne peut donner à cette demande aucun autre sens raisonable; car on sait bien qu'il doit y avoir en grec, & dans toutes les langues, des équivalens qui répondent au sens que les Latins rendent par la préposition & l'Ablatif. Ainsi, quand on demande s'il y a un Ablatif en grec, on n'est pas censé demander si les Grecs ont de ces équivalens; mais on demande s'ils ont des Ablatifs proprement dits: or aucun des mots exprimés dans les équivalens dont nous parlons, ne perd ni la valeur ni la dénomination qu'il a dans sa langue originale. C'est ainsi que, lorsque pour rendre *coram patre*, nous disons *en présence de son pere*, ces mots *de son pere* ne sont pas à l'Ablatif en françois, quoiqu'ils répondent à l'Ablatif latin *patre*.

La question ainsi exposée, je répete ce que j'ai dit ailleurs, *Les Grecs n'ont point de terminaison particuliere pour marquer l'Ablatif*.

Cette proposition est très-exacte, & elle est généralement reconue, même par la Méthode de P. R. *p.* 49, *édition* de *1696*, *Paris*. Mais l'auteur de cette Méthode prétend que, quoique l'Ablatif grec soit toujours semblable au *Datif* par la terminaison, tant au singulier qu'au pluriel, il en est distingué par le régime, parce qu'il est toujours gouverné d'une préposition expresse ou sous-entendue: mais cette prétendue distinction du même mot est une chimere; le verbe ni la préposition ne changent rien à la dénomination déja donnée à chacune des désinences des noms, dans les langues qui ont des cas. Ainsi, puisque l'on convient que les Grecs n'ont point de terminaison particuliere pour marquer l'Ablatif, je conclus avec tous les anciens grammairiens que les Grecs n'ont point d'Ablatif.

Pour confirmer cette conclusion, il faut observer qu'anciénement les Grecs & les Latins n'avoient également que cinq cas, Nominatif, Génitif, *Datif*, Accusatif, & Vocatif.

Les Grecs n'ont rien changé à ce nombre; ils n'ont que cinq cas: ainsi, le Génitif est toujours demeuré Génitif, le *Datif* toujours *Datif*, en un mot, chaque cas a gardé la dénomination de sa terminaison.

Mais il est arivé en latin que le *Datif* a eu avec le temps deux terminaisons différentes, on disoit au Datif *morti* & *morte*:

Postquam est morte datus Plautus, *Comœdia luget*.
Gell. *Noct. attic. I*, 24.

où *morte* est au *Datif* pour *morti*.

Enfin, les Latins ont distingué ces deux terminaisons; ils ont laissé à l'une le nom ancien de *Datif*, & ils ont donné à l'autre le nom nouveau

d'*Ablatif*. Ils ont destiné cet Ablatif à une douzaine de prépositions, & lui ont assigné la derniere place dans les paradigmes des rudimens, en sorte qu'ils l'ont placé le dernier & après le Vocatif. C'est ce que nous apprenons de Priscien dans son cinquieme livre, au chapitre de *casu*. *Igitur* Ablativus *proprius est romanorum*; *& quia novus videtur a Latinis inventus, vetustati reliquorum casuum concessit*. C'est-à-dire qu'on l'a placé après tous les autres.

Il n'est rien arivé de pareil chez les Grecs, en sorte que, leur *Datif* n'ayant point doublé sa terminaison, cette terminaison doit toujours être appelée *Datif*: il n'y a aucune raison légitime qui puisse nous autoriser à lui donner une autre dénomination en quelque occasion que ce puisse être.

Mais, nous dit-on avec la Méthode de P. R. quand la terminaison du *Datif* sert à déterminer une préposition, alors on doit l'appeler *Ablatif*, parce que l'Ablatif est le cas de la préposition, *casus præpositionis*; ce qui met, disent-ils une merveilleuse analogie entre la langue greque & la latine.

Si ce raisonement est bon à l'égard du *Datif*, pourquoi ne l'est-il pas à l'égard du Génitif, quand le Génitif est précédé de quelqu'une des prépositions qui se construisent avec le Génitif, ce qui est fort ordinaire en grec?

Il est même à observer, que la maniere la plus commune de rendre en grec un Ablatif, c'est de se servir d'une préposition & d'un Génitif.

L'Accusatif grec sert aussi fort souvent à déterminer des prépositions: pourquoi P. R. reconoît-il en ces occasions le Génitif pour Génitif, & l'Accusatif pour Accusatif, quoique précédé d'une préposition? & pourquoi ces Messieurs veulent-ils que, lorsque le *Datif* se trouve précisément dans la même position, il soit le seul qui soit métamorphosé en Ablatif? *Par ratio paria jura desiderat*.

Il y a par-tout dans l'esprit des hommes certaines vues particulieres, ou perceptions de raports, dont les unes sont exprimées par certaines combinaisons de mots, d'autres par des terminaisons, d'autres enfin par des prépositions, c'est-à-dire, par des mots destinés à marquer quelquesunes de ces vues, mais sans en faire par euxmêmes d'application individuele. Cette application ou détermination se fait par le nom qui suit la préposition; par exemple, si je dis de quelqu'un qu'il demeure *dans*, ce mot *dans* énonce une espece ou maniere particuliere de demeurer, diférente de demeurer *avec*, ou de demeurer *sur*, ou *sous* ou *auprès*, &c.

Mais cette énonciation est indéterminée: celui à qui je parle en atend l'application individuele. J'ajoute, *il demeure dans la maison de son pere*: l'esprit est satisfait. Il en est de même des autres prépositions, *avec*, *sur*, *à*, *de*, &c.

Dans les langues où les noms n'ont point de cas, on met simplement les noms après la préposition.

Dans les langues qui ont des cas, l'usage a affecté certains cas à certaines prépositions. Il faloit nécessairement qu'après la préposition le nom parût pour la déterminer: or le nom ne pouvoit être énoncé qu'avec quelqu'une de ses terminaisons. La distribution de ces terminaisons entre les prépositions a été faite en chaque langue au gré de l'usage.

Or il est arivé en latin seulement, que l'usage a affecté aux prépositions *a*, *de*, *ex*, *pro*, &c. une terminaison particuliere du nom; en sorte que cette terminaison ne paroît qu'après quelqu'une de ces prépositions exprimées ou sous-entendues: c'est cette terminaison du nom qui est appelée *Ablatif* dans les rudimens latins. Sanctius & quelques autres grammairiens l'appelent *casus præpositionis*, c'est-à-dire, cas affecté uniquement, non à toutes sortes de prépositions, mais seulement à une douzaine; de sorte qu'en latin ces prépositions ont toujours un Ablatif pour complément, c'est-à-dire, un mot avec lequel elles font un sens déterminé ou individuel; & de son côté l'Ablatif ne forme jamais de sens qu'avec quelqu'une de ces prépositions.

Il y en a d'autres qui ont toujours un Accusatif, & d'autres qui sont suivies tantôt d'un Accusatif & tantôt d'un Ablatif; en sorte qu'on ne peut pas dire que l'Ablatif soit tellement le cas de la préposition, qu'il n'y ait jamais de préposition sans un Ablatif: on veut dire seulement qu'en latin l'Ablatif suppose toujours quelqu'une des prépositions auxquelles il est affecté.

Or dans les déclinaisons greques, il n'y a point de terminaison qui soit affectée spécialement & exclusivement à certaines prépositions, en sorte que cette terminaison n'ait aucun autre usage.

Tout ce qui suit de là, c'est que les noms grecs ont une terminaison de moins que les noms latins.

Au contraire les verbes grecs ont un plus grand nombre de terminaisons que n'en ont les verbes latins. Les Grecs ont deux aoristes, deux futurs, un *paulo post futur*. Les Latins ne connoissent point ces temps-là. D'un autre côté les Grecs ne connoissent point l'Ablatif. C'est une terminaison particuliere aux noms latins, affectée à certaines prépositions.

Ablativus Latinis proprius, unde & latinus Varroni appellatur: ejus enim vim Græcorum Genitivus sustinet, qui ea de causa & apud Latinos haud raro Ablativi vicem obit. Gloss. lat. græc. voc. ABLAT. *Ablativus proprius est Romanorum*. Priscianus, *lib. V, de casu, fol.* 50 *verso*.

Ablativi forma Græci carent, non vi. Caninii *Hellenismi, pag.* 87.

Il est vrai que les Grecs rendent la valeur de l'Ablatif latin par la maniere établie dans leur langue, *forma carent*, *non vi*; & cette maniere est une préposition suivie d'un nom qui est, ou

au Génitif, ou au *Datif*, ou à l'*Accusatif*, suivant l'usage arbitraire de cette langue, dont les noms ont cinq cas, & pas davantage, *Nominatif*, *Génitif*, Datif, *Accusatif*, & *Vocatif*.

Lorsqu'au renouvélement des Lettres, les grammairiens Grecs apporterent en Occident des connoissances plus détaillées de la langue greque & de la Grammaire de cette langue, ils ne firent aucune mention de l'Ablatif; & telle est la pratique qui a *été* généralement suivie par tous les auteurs de rudimens grecs.

Les Grecs ont destiné trois cas pour déterminer les prépositions; le *Génitif*, le *Datif*, & l'*Accusatif*. Les Latins n'en ont consacré que deux à cet usage; savoir, l'*Accusatif* & l'*Ablatif*.

Je ne dis rien de *tenus*, qui se construit souvent avec un Génitif pluriel en vertu d'une ellipse: tout cela est purement arbitraire. „ Les langues, „ dit un philosophe, ont *été* formées d'une ma„ niere artificiele, à la *vérité*; mais l'art n'a pas „ *été* conduit par un esprit philosophique „. *Loquela artificiose, non tamen accurate & philosophice, fabricata*. (Guillel. Occhami, *Logicæ præfat.*) Nous ne pouvons que les prendre telles qu'elles sont.

S'il avoit plu à l'Usage de donner aux noms grecs & aux noms latins un plus grand nombre de terminaisons différentes, on diroit avec raison que ces langues ont un plus grand nombre de cas: la langue arménienne en a jusqu'à dix, selon le témoignage du P. Galanus Théatin, qui a demeuré plusieurs années en Arménie. (Les ouvrages du P. Galanus ont *été* imprimés à Rome en 1650; ils l'ont *été* depuis en Hollande.)

Ces terminaisons pouroient être encore en plus grand nombre: car elles n'ont *été* inventées que pour aider à marquer les diverses vues sous lesquelles l'esprit considere les objets les uns par raport aux autres.

Chaque vue de l'esprit qui est exprimée par une préposition & un nom, pouroit être énoncée simplement par une terminaison particuliere du nom. C'est ainsi qu'une simple terminaison d'un verbe passif latin équivaut à plusieurs mots françois: *amamur*, nous sommes aimés; elle marque le mode, la persone, le nombre, le temps; & cette terminaison pouroit être telle, qu'elle marqueroit encore le genre, le lieu, & quelque autre circonstance de l'action ou de la passion.

Ces vues particulieres dans les noms peuvent être multipliées presqu'à l'infini, aussi-bien que les manieres de signifier des verbes, selon la remarque de la Méthode même de P. R. dans la dissertation dont il s'agit. Ainsi, il n'a pas *été* possible que chaque vue particuliere de l'esprit fût exprimée par une terminaison particuliere & unique, en sorte qu'un même mot eût autant de terminaisons particulieres, qu'il y a de vues ou de circonstances différentes sous lesquelles il peut être considéré.

Je tire quelques conséquences de cette observation.

I°. Les différentes dénominations des terminaisons de noms grecs ou latins ont *été* données à ces terminaisons à cause de quelqu'un de leurs usages, mais non exclusivement: je veux dire que la même terminaison peut servir également à d'autres usages qu'à celui qui lui a fait donner sa dénomination, sans qu'on change pour cela cette dénomination. Par exemple, en latin, *dare aliquid alicui*, donner quelque chose à quelqu'un, *alicui* est au *Datif*; ce qui n'empêche pas que, lorsqu'on dit en latin, *rem alicui demere*, *adimere*, *eripere*, *detrahere*, ôter, ravir, enlever quelque chose à quelqu'un, *alicui* ne soit également au *Datif*: de même, soit qu'on dise, *accusare aliquem*, accuser quelqu'un, ou *aliquem culpa liberare*, ou *de re aliqua purgare*, justifier quelqu'un, *aliquem* est dit également être à l'*Accusatif*.

Ainsi, les noms que l'on a donnés à chacun des cas distinguent plutôt la différence de la terminaison, qu'ils n'en marquent le service: ce service est déterminé plus particuliérement par l'ensemble des mots qui forment la préposition.

II°. La dissertation de la Méthode de P. R. *p.* 475, dit que ces différences d'offices, c'est-à-dire, les expressions de ces différentes vues de l'esprit peuvent être réduites à six en toutes les langues: mais cette observation n'est pas exacte, & l'on sent bien que l'auteur de la Méthode de P. R. ne s'exprime ainsi que par *préjugé*; je veux dire qu'acoutumé dans l'enfance aux six cas de la langue latine, il a cru que les autres langues n'en devoient avoir ni plus ni moins que six.

Il est vrai que les six différentes terminaisons des mots latins, combinées avec des verbes ou avec des prépositions, en un mot ajustées de la maniere qu'il plait à l'Usage & à l'analogie de la langue latine, suffisent pour exprimer les différentes vues de l'esprit de celui qui fait s'énoncer en latin; mais je dis que celui qui sait assez bien le grec pour parler ou pour écrire en grec, n'a besoin que des cinq terminaisons des noms grecs, disposés selon la Syntaxe de la langue greque: car ce n'est que la disposition ou combinaison des mots entr'eux, selon l'Usage d'une langue, qui fait que celui qui parle excite dans l'esprit de celui qui l'écoute la pensée qu'il a dessein d'y faire naître.

Dans telle langue les mots ont plus ou moins de terminaisons que dans telle autre; l'Usage de chaque langue ajuste tout cela, & y regle le service & l'emploi de chaque terminaison & de chaque signe de raport entre un mot & un autre mot.

Celui qui veut parler ou écrire en arménien a besoin de dix terminaisons des noms arméniens, & trouve que les expressions des différentes vues de l'esprit peuvent être réduites à dix.

Un Chinois doit connoître la valeur des inflexions des mots de sa langue, & savoir autant qu'il lui est possible le nombre & l'usage de ces inflexions, aussi-bien que des autres signes de sa langue.

Enfin, ceux qui parlent une langue telle que la nôtre, où les noms ne changent point leur derniere syllabe, n'ont besoin que d'étudier les combinaisons en vertu desquelles les mots forment des sens particuliers dans ces langues, sans se mettre en peine des six différences d'office à quoi la Méthode de P. R. dit vainement qu'on peut réduire les expressions des différentes vues de l'esprit dans toutes les langues.

Dans les verbes hébreux il y a à observer, comme dans les noms, les trois genres, le masculin, le féminin, & le genre commun : en sorte que l'on connoît, par la terminaison du verbe, si c'est d'un nom masculin ou d'un féminin que l'on parle.

Verborum hebraicorum tria sunt genera, ut in nominibus, masculinum, femininum, & commune; variè enim pro ratione ac genere personarum verba terminantur. Unde per verba facile est cognoscere nominum, a quibus reguntur, genus. Francisci Masclef, *Gram. heb. cap. iij, art. 2, pag.* 74.

Ne seroit-il pas déraisonable d'imaginer une sorte d'analogie pour trouver quelque chose de pareil dans les verbes des autres langues ?

Il me paroît que l'on tombe dans la même faute, lorsque, pour trouver je ne sais quelle analogie entre la langue greque & la langue latine, on croit voir un Ablatif en grec.

Qu'il me soit permis d'ajouter encore ici quelques réflexions, qui éclairciront notre question.

En latin l'Accusatif peut être construit de trois manieres différentes, qui font trois différences spéciales dans le nom, suivant trois sortes de raports que les choses ont les unes avec les autres. *Méth. greq. ibid. pag.* 474.

1°. L'Accusatif peut être construit avec un verbe actif : *vidi regem*, j'ai vu le roi.

2°. Il peut être construit avec un infinitif, avec lequel il forme un sens total équivalent à un nom. *Hominem esse solum non est bonum* ; il n'est pas bon que l'homme soit seul. *Regem victoriam retulisse, mihi dictum fuit* ; le roi avoir remporté la victoire, a été dit à moi : on m'a dit que le roi avoit remporté la victoire.

3°. Enfin, un nom se met à l'Accusatif, quand il est le complément d'une des trente prépositions qui ne se construisent qu'avec l'Accusatif.

Or que l'Accusatif marque le terme de l'action que le verbe signifie, ou qu'il fasse un sens total avec un infinitif, ou enfin qu'il soit le complément d'une préposition, en est-il moins appelé *Accusatif* ?

Il en est de même en grec du Génitif, le nom au Génitif détermine un autre nom ; mais s'il est après une préposition, ce qui est fort ordinaire en grec, il devient le complément de cette préposition. La préposition greque suivie d'un nom grec au Génitif, forme un sens total, un ensemble qui est équivalent au sens d'une préposition latine suivie de son complément à l'Ablatif : dirons-nous pour cela qu'alors le Génitif grec soit un Ablatif ? La Méthode greque de P. R. ne le dit pas, & reconoît toujours le Génitif après les prépositions qui sont suivies de ce cas. Il y a en grec quatre prépositions qui n'en ont jamais d'autres : ἐξ, ἀντὶ, πρὸ, ἀπὸ, n'ont que le Génitif ; c'est le premier vers de la regle VI, c. ij, liv. VII de la Méthode de P. R.

N'est-il pas tout simple de tenir le même langage à l'égard du *Datif* grec ? Ce *Datif* a d'abord, comme en latin, un premier usage : il marque la persone à qui l'on donne, à qui l'on parle, ou par raport à qui l'action se fait ; ou bien il marque la chose qui est le but, la fin, le pourquoi d'une action. Ῥᾴδια πάντα Θεῷ (*supple* εἰσὶ, *sunt*) *toutes choses sont faciles à Dieu*, Θεῷ est au *Datif*, selon la Méthode de P. R. mais si je dis παρὰ τῷ Θεῷ *apud Deum*, Θεῷ sera à l'Ablatif, selon la Méthode de P. R. & ce qui fait cette différence de dénomination selon P. R. c'est uniquement la préposition devant le *Datif* : car si la même préposition étoit suivie d'un Génitif ou d'un Accusatif, tout Port-Royal reconnoîtroit alors ce Génitif pour Génitif. παρὰ Θεῶν καὶ ἀνθρώπων, *devant les dieux & devant les hommes*, Θεῶν & ἀνθρώπων ce sont-là des Génitifs selon P. R. mal-gré la préposition παρά. Il en est de même de l'Accusatif παρὰ τοὺς πόδας τῶν Ἀποστόλων, *aux pieds des Apôtres*, τοὺς πόδας est à l'Accusatif, quoique ce soit le complément de la préposition παρά. Ainsi, je persiste à croire, avec Priscien, que ce mot *Ablatif*, dont l'étymologie est toute latine, est le nom d'un cas particulier aux Latins, *Proprius est romanorum*, & qu'il est aussi étranger à la Grammaire greque, que le mot d'*Aoriste* le seroit à la Grammaire latine.

Que penseroit-on en effet d'un grammairien latin qui, pour trouver de l'analogie entre la langue greque & la langue latine, nous diroit que, lorsqu'un prétérit latin répond à un prétérit parfait grec, ce prétérit latin est au prétérit ; que, si *honoravi* répond à τέτικα, *honoravi* est au prétérit ; mais que, si *honoravi* répond à ἔτισα, qui est un aoriste premier, alors *honoravi* sera en latin à l'aoriste premier : qu'enfin si *honoravi* répond à ἔτιον, qui est l'aoriste second, *honoravi* sera à l'aoriste second en latin ?

Le *Datif* grec ne devient pas plus Ablatif grec par l'autorité de P. R. que le prétérit latin ne deviendroit aoriste par l'idée de ce grammairien.

Car enfin un nom à la suite d'une préposition, n'a d'autre office que de déterminer la préposition selon la valeur qu'il a, c'est-à-dire, selon ce qu'il signifie ; en sorte que la préposition ne doit point changer la dénomination de la terminaison du nom qui suit cette préposition ; Génitif, *Datif*, ou Accusatif, selon la destination arbitraire que l'Usage fait alors de la terminaison du nom, dans les langues qui ont des cas ; car dans celles qui n'en ont point, on ne fait qu'ajouter le nom à la préposition, *dans la ville*, *à l'armée* : & l'on ne doit point dire alors que le nom est à un tel

cas, parce que ces langues n'ont point de cas ; elles ont chacune leur maniere particuliere de marquer les vues de l'esprit : mais ces manieres ne consistant point dans la désinence ou terminaison des noms, ne doivent point être regardées comme on regarde les cas des Grecs & ceux des Latins ; c'est aux grammairiens qui traitent de ces langues à expliquer les différentes manieres en vertu desquelles les mots combinés font des sens particuliers dans ces langues.

Il est vrai, comme la Méthode greque l'a remarqué, que dans les langues vulgaires même les grammairiens disent qu'un nom est au Nominatif, ou au Génitif, ou à quelque autre cas ; mais ils ne parlent ainsi, que parce qu'ils ont l'imagination acoutumée dès l'enfance à la pratique de la langue latine : ainsi, comme, lorsqu'on dit en latin *pietas reginæ*, on a appris que *reginæ* étoit au Génitif ; on croit par imitation & par habitude que, lorsqu'en françois on dit *la piété de la reine*, *de la reine* est aussi un Génitif.

Mais c'est abuser de l'analogie & n'en pas connoître le véritable usage, que de tirer de pareilles inductions : c'est ce qui a séduit nos grammairiens & leur a fait donner six cas & cinq déclinaisons à notre langue, qui n'a ni cas ni déclinaisons. De ce que Pierre a une maison, s'ensuit-il que Paul en ait une aussi ? Je dois considérer à part le bien de Pierre, & à part celui de Paul.

Ainsi, le grammairien philosophe doit raisoner de la langue particuliere dont il traite, relativement à ce que cette langue est en elle-même, & non par raport à une autre langue. Il n'y a que certaines analogies qui convienent à toutes les langues, comme il n'y a que certaines propriétés de l'humanité qui convienent également à Pierre, à Paul, & à tous les autres hommes.

Encore un coup, en chaque langue particuliere les différentes vues de l'esprit sont désignées de la maniere qu'il plait à l'Usage de chaque langue de les désigner.

En françois si nous voulons faire connoître qu'un nom est le terme ou l'objet de l'action ou du sentiment que le verbe actif signifie, nous plaçons simplement ce nom après le verbe, *aimer Dieu*, *craindre les hommes*, *j'ai vu le roi & la reine*.

Les Espagnols, comme on l'a déja observé, mettent en ces occasions la préposition *à* entre le verbe & le nom, *amar a Dios*, *temer a los hombres* ; *he visto al rey y a la reyna*.

Dans les langues qui ont des cas, on donne alors au nom une terminaison particuliere qu'on appele *Accusatif*, pour la distinguer des autres terminaisons. *Amare patrem*, pourquoi dit-on que *patrem* est à l'Accusatif ? c'est parce qu'il a la terminaison qu'on appele *Accusatif* dans les rudimens latins.

Mais si, selon l'usage de la langue latine, nous mettons ce mot *patrem* après certaines prépositions, *propter patrem*, *adversus patrem*, &c. ce mot *patrem* sera-t-il également à l'Accusatif ? oui sans doute, puisqu'il conserve la même terminaison. Quoi, il ne deviendra pas alors un Ablatif ? nullement. Il est cependant le cas d'une préposition ? j'en conviens ; mais ce n'est pas de la position du nom après la préposition ou après le verbe que se tirent les dénominations des cas.

Quand on demande en quel cas faut-il mettre un nom après un tel verbe ou une telle préposition, on veut dire seulement : *de toutes* les terminaisons d'un tel nom, quelle est celle qu'il faut lui donner après ce verbe ou après cette préposition, suivant l'Usage de la langue dans laquelle on parle ?

Si nous disons *pro patre*, alors *patre* sera à l'Ablatif, c'est-à-dire, que ce mot aura la terminaison particuliere que les rudimens latins nomment *Ablatif*.

Pourquoi ne pas raisoner de la même maniere à l'égard du grec ? pourquoi imaginer dans cette langue un plus grand nombre de cas qu'elle n'a de terminaisons différentes dans ses noms selon les paradigmes de ses rudimens ?

L'Ablatif, comme nous l'avons déja remarqué, est un cas particulier à la langue latine ; pourquoi en transporter le nom au *Datif* de la langue greque, quand ce *Datif* est précédé d'une préposition ? ou pourquoi ne pas donner également le nom d'Ablatif au Génitif ou à l'Accusatif grec, quand ils sont également à la suite d'une préposition, qu'ils déterminent de la même maniere que le *Datif* détermine celle qui le précede ?

Transportons-nous en esprit au milieu d'Athènes dans le temps que la langue greque, qui n'est plus aujourd'hui que dans les livres, étoit encore une langue vivante. Un Athénien qui ignore la langue & la grammaire latine, conversant avec nous, commence un discours par ces mots : *παρὰ τοῖς ἐμφυλίοις πολέμοις*, c'est-à-dire, *dans les guerres civiles*.

Nous interrompons l'Athénien, & nous lui demandons en quel cas sont ces trois mots, *τοῖς ἐμφυλίοις πολέμοις*. Ils sont au *Datif*, nous répond-il : Au *Datif* ! vous vous trompez, répliquons-nous ; vous n'avez donc pas lu la belle dissertation de la Méthode de P. R ? ils sont à l'Ablatif à cause de la préposition *παρὰ*, ce qui rend votre langue plus analogue à la langue latine.

L'Athénien nous réplique qu'il sait sa langue ; que la préposition *παρὰ* se joint à trois cas, au Génitif, au *Datif*, ou enfin à l'Accusatif ; qu'il n'en veut pas savoir davantage ; qu'il ne connoît pas notre Ablatif, & qu'il se met fort peu en peine que sa langue ait de l'analogie avec la langue latine : c'est plutôt aux Latins, ajoute-t-il, à chercher à faire honeur à leur langue, en découvrant dans le latin quelques façons de parler imitées du grec.

En un mot, dans les langues qui ont des cas, ce n'est que par raport à la terminaison que l'on dit d'un nom qu'il est à un tel cas plutôt qu'à

un autre. Il est indifférent que ce cas soit précédé d'un verbe, d'une préposition, ou de quelque autre mot. Le cas conserve toujours la même dénomination, tant qu'il garde la même terminaison.

Nous avons observé plus haut qu'il y a un grand nombre d'exemples en latin, où le *Datif* est mis pour l'Ablatif, sans que, pour cela, ce *Datif* soit moins un *Datif*, ni qu'on dise qu'alors il devient Ablatif; *Frater amate mihi*, pour *a me*.

Nous avons en françois dans les verbes deux prétérits qui répondent à un même prétérit latin: *j'ai lu* ou *je lus*, *legi*; *j'ai écrit* ou *j'écrivis*, *scripsi*.

Supposons pour un moment que la langue françoise fût la langue ancienne, & que la langue latine fût la moderne; l'auteur de la Méthode de P. R. nous diroit-il que, quoique *legi*, quand il signifie *je lus*, ait la même terminaison qu'il a lorsqu'il signifie *j'ai lu*, ce n'est pourtant pas le même temps; que ce sont deux temps qu'il faut bien distinguer; & qu'en admétant une distinction entre ce même mot, on fait voir un raport merveilleux entre la langue françoise & la langue latine?

Mais de pareilles analogies, d'une langue à une autre, ne sont pas justes: chaque langue a sa maniere particuliere, qu'il ne faut point transporter de l'une à l'autre.

La Méthode de P. R. oppose qu'en latin l'Ablatif de la seconde déclinaison est toujours semblable au *Datif*, que cependant on donne le nom d'Ablatif à cette terminaison, lorsqu'elle est précédée d'une préposition. Elle ajoute qu'en parlant d'un nom indéclinable qui se trouve dans quelque phrase, on dit qu'il est ou au Génitif ou au *Datif*, *&c.* Je réponds que voilà l'occasion de raisoner par analogie, parce qu'il s'agit de la même langue; qu'ainsi, puisqu'on dit en latin à l'Ablatif *a patre*, *pro patre*, *&c.* & qu'alors *patre*, *fructu*, *die*, *&c.* sont à l'Ablatif, *domino*, étant considéré sous le même point de vue, dans la même langue, doit être regardé par analogie comme étant un Ablatif.

A l'égard des noms indéclinables, il est évident que ce n'est encore que par analogie que l'on dit qu'ils sont à un tel cas: ce qui ne veut dire autre chose, si ce n'est que, si ce nom n'étoit pas indéclinable, on lui donneroit telle ou telle terminaison, parce que les mots déclinables ont cette terminaison dans cette langue; au lieu qu'on ne sauroit parler ainsi dans une langue où cette terminaison n'est pas connue, & où il n'y a aucun nom particulier pour la désigner.

Pour ce qui est des passages de Cicéron où cet auteur après une préposition latine met, à la vérité, le nom grec avec la terminaison du *Datif*, il ne pouvoit pas faire autrement; mais il donne la terminaison de l'Ablatif latin à l'Adjectif latin qu'il joint à ce nom grec: ce qui feroit un solécisme, dit la Méthode de P. R. *si le nom grec n'étoit pas aussi à l'Ablatif*.

Je réponds que Cicéron a parlé selon l'analogie de sa langue, ce qui ne peut pas donner un Ablatif à la langue greque. Quand on emploie dans sa propre langue quelque mot d'une langue étrangere, chacun le construit selon l'analogie de la langue qu'il parle, sans qu'on en puisse raisonablement rien inférer par rapot à l'état de ce nom dans la langue d'où il est tiré. C'est ainsi que nous dirions qu'*Annibal défia vainement Fabius au combat*, ou que *Sylla contraignit Marius de prendre la fuite*, sans qu'on en pût conclure que *Fabius* ni que *Marius* fussent à l'Accusatif en latin, ou que nous eussions fait un solécisme pour n'avoir pas dit *Fabium* après *défia*, ni *Marium* après *contraignit*.

Enfin, à l'égard de ce que prétend la Méthode de P. R. que les Grecs, dans des temps dont il ne reste aucun monument, ont eu un Ablatif, & que c'est de là qu'est venu l'Ablatif latin; le docte Périzonius soutient que cette supposition est sans fondement, & que les deux ou trois mots que la méthode de P. R. allegue pour la prouver sont de véritables adverbes, bien loin d'être des noms à l'Ablatif. Enfin, ce savant grammairien compare l'idée de ceux qui croient voir un Ablatif dans la langue greque, à l'imagination de certains grammairiens anciens, qui admétoient un septieme & même un huitieme cas dans les déclinaisons latines.

Sed etiam est ineptia horum grammaticorum fingentium inter græcos sexti casus vim quandam, quæ aliorum, in Latio nobis obtrudentium septimum & octavum. Illa οὐρανόθεν, &c. sunt adverbia, locum unde quid venit aut proficiscitur denotantia, quibus aliquando, per pleonasmum, præpositio ἐξ, quæ idem ferme notat, a poetis præmittitur. (Jacobus Perizonius, *nota quarta in cap. vj libri primi Miner. Sanctii*.)

Mais n'ai-je pas lieu de craindre qu'on ne trouve que je me suis trop étendu sur un point qui au fond n'intéresse qu'un petit nombre de persones?

C'est l'autorité que la Méthode de P. R. s'est acquise, & qu'on m'a opposée, qui m'a porté à traiter cette question avec quelque étendue; & il me semble que les raisons que j'ai alléguées doivent l'emporter sur cette autorité: d'ailleurs je me flate que je trouverai grâce auprès des persones qui connoissent le prix de l'exactitude dans le langage de la Grammaire, & de quelle importance il est d'acoutumer de bonne heure, à cette justesse, les jeunes gens auxquels on enseigne les premiers élémens des Lettres.

Je persiste donc à croire qu'on ne doit point reconoître d'Ablatif dans la langue greque, & je me réduis à observer que la préposition ne change point la dénomination du cas qui la détermine, & qu'en grec le nom qui suit une préposition est mis ou au Génitif, ou au *Datif*, ou enfin à l'Ac-

cusatif, sans que pour cela il y ait rien à changer dans la dénomination de ces cas.

Enfin, j'oppose Port-Royal à Port-Royal, & je dis des cas, ce qu'ils disent des modes des verbes. *En grec*, dit la Grammaire générale, chap. xvj, *il y a des inflexions particulieres qui ont donné lieu aux grammairiens de les ranger sous un mode particulier, qu'ils appelent* Optatif ; *mais en latin comme les mêmes inflexions servent pour le Subjonctif & pour l'Optatif, on a fort bien fait de retrancher l'Optatif des conjugaisons latines, puisque ce n'est pas seulement la maniere de signifier, mais les différentes inflexions qui doivent faire les modes des verbes*. J'en dis autant des cas des noms ; ce n'est pas la différente maniere de signifier qui fait les cas, c'est la différence des terminaisons. (*M. du Marsais*.)

DATISME, s. m. *Littérature*. Maniere de parler ennuyeuse dans laquelle on entasse plusieurs synonymes pour exprimer une même chose. On prétend que c'étoit chez les Grecs un proverbe auquel avoit donné lieu Datis, satrape de Darius fils d'Hystaspes & gouverneur d'Ionie, qui affectant de parler grec, remplissoit son discours de synonymes pour le rendre, selon lui, plus énergique. Ainsi, il disoit, ἥδομαι, καὶ τέρπομαι, καὶ χαίρομαι ; *delector*, *gaudeo*, *lætor* ; je suis bien aise, je me réjouis, je suis ravi. Encore joignoit-il à la répétition ennuyeuse le barbarisme χαίρομαι au lieu de χαίρω : ce qui fit que les Grecs appelerent *Datisme* la sote imitation du langage de Datis. Aristophane en fait mention dans sa comédie de la Paix, & appele ce jargon *la Musique de Datis*, Δάτιδος μέλος. (*L'Abbé Mallet*.)

DÉBRIS, DÉCOMBRES, RUINES, *Syn*.

Ces trois mots signifient en général les restes dispersés (*a*) d'une chose détruite, avec cette différence, que les deux derniers ne s'appliquent qu'aux édifices, & que le troisieme suppose même que l'édifice ou les édifices détruits soient considérables. On dit, Les *Débris* d'un vaisseau, les *Décombres* d'un bâtiment, les *Ruines* d'un palais ou d'une ville.

Décombres ne se dit jamais qu'au propre : *Débris* & *Ruines* se disent souvent au figuré ; mais *Ruine*, en ce cas, s'emploie plus souvent au singulier qu'au pluriel. Ainsi, l'on dit, Les *Débris* d'une fortune brillante ; La *Ruine* d'un particulier de l'État, de la Religion, du Commerce : on dit aussi quelquefois, en parlant de la vieillesse d'une femme qui a été belle, que son visage offre encore de belles *ruines*. (*M. d'Alembert*.)

DÉCADENCE, RUINE, *Synonymes*.

Ces deux mots different en ce que le premier prépare le second, qui en est ordinairement l'effet. Exemple : La *Décadence* de l'Empire romain depuis Théodose, annonçoit sa *Ruine* totale.

On dit aussi des arts, qu'ils tombent en *Décadence* ; & d'une maison, qu'elle tombe en *Ruine*. (*M. d'Alembert*.)

DÉCENCE, s. f. *Rhétorique*. C'est l'acord de la contenance, des gestes, & de la voix de l'orateur avec la nature de son discours, dans le genre tempéré : ce n'est que dans ce genre qu'il est question d'un tel acord ; car dans le pathétique, la véhémence des passions anime l'orateur, & l'acord le plus parfait n'est pas *Décence*, c'est impulsion naturele.

Dans un discours sérieux, la *Décence* consiste en un maintien grave & posé, des gestes mesurés, une voix mâle, une prononciation un peu lente ; la tête est droite, & les sourcils légérement abaissés : si le sujet du discours est agréable & d'une gaité modérée, la contenance est plus riante, les mouvemens plus gracieux & plus aisés, la tête un peu plus relevée, le regard plus gai & plus ouvert, & la voix plus claire. En général, un maintien modeste, des mouvemens modérés, & une voix mesurée sont les parties essentieles de la *Décence* oratoire ; tout ce qui est outré ou véhément lui répugne ; c'est une grandeur tranquille, qui, sans distraire ni troubler l'auditeur, fixe toute son attention sur le sujet principal du discours.

L'assurance est un des principaux moyens qui donnent à l'orateur cette dignité *décente*, dont le pouvoir est si efficace sur l'esprit de l'auditoire. L'orateur qui sait qu'il a bien médité sa matiere, & que son discours est composé avec tout le soin possible, parle avec plus de confiance ; il ne fait point d'éforts pénibles ; la sérénité regne dans son âme, & la *Décence* en résulte. Mais quand l'orateur se défie de la force de ses argumens, il tâche d'y suppléer par la maniere de les proposer ; c'est de la voix & du geste qu'il atend le plus grand effet, & pour l'obtenir il manque à la *Décence*.

Que l'orateur se persuade bien, que l'essentiel d'un discours consiste dans les choses, & que la maniere de les proposer peut simplement leur donner un nouveau degré de force, mais jamais suppléer à leur défaut. Qu'il s'épargne donc des éforts inutiles pour donner, par sa déclamation, de l'énergie à des paroles qui n'en ont point : cette ressource convient à la pantomime, qui n'en a point d'autre ; chez l'orateur elle ne doit servir qu'à apuier la force réelle du discours.

L'orateur *décent* ne cherche point à paroître ni à se faire admirer ; il veut que l'auditoire s'occupe de son discours, & non de sa persone. Modeste sans timidité, il se permet une honête confiance ; il considere ses auditeurs, non comme des juges inexorables qui le condamneront sans l'entendre, mais comme une assemblée respectable de persones éclairées. (*M. Sulzer*.)

(*a*) Il me semble que l'idée de dispersion est de trop dans cette définition : les *Débris* d'un vaisseau, les *Décombres* d'un bâtiment, les *Ruines* d'un palais, peuvent être rassemblés sans changer de nom. (*M. Beauzée*.)

* DÉCENCE, DIGNITÉ, GRAVITÉ, *Syn.*

(¶ Ces trois termes désignent également les égards qui reglent la conduite & déterminent le maintien.) (*M.* Beauzée.)

Ils different entr'eux, en ce que la *Décence* renferme les égards que l'on doit au Public ; la *Dignité*, ceux qu'on doit à sa place ; & la *Gravité*, ceux qu'on se doit à soi-même. (*M.* d'Alembert.)

DÉCHIFRER, v. act. *Art de l'Écriture*. C'est l'art d'expliquer un chifre, c'est-à-dire, de deviner le sens d'un discours écrit en caracteres différens des caracteres ordinaires. *Voyez* Chifre. Il y a apparence que cette dénomination vient de ce que ceux qui ont cherché les premiers, du moins parmi nous, à écrire en chifres, se sont servis des chifres de l'Arithmétique ; & de ce que ces chifres sont ordinairement employés pour cela, étant d'un côté des caracteres très-connus, & de l'autre étant très-différens des caracteres ordinaires de l'alphabet. Les Grecs, dont les chifres arithmétiques n'étoient autre chose que les lettres de leur alphabet, n'auroient pas pu se servir commodément de cette méthode : aussi en avoient-ils d'autres ; par exemple, les scytales des Lacédémoniens, dont il est parlé à l'article Chifre. *Voyez* Plutarque *dans la vie de Lysandre*. J'observerai seulement que cette espece de chifre ne devoit pas être fort difficile à deviner : car 1°. il étoit aisé de voir, en tâtonant un peu, quelle étoit la ligne qui devoit se joindre par le sens à la ligne d'en-bas du papier : 2°. cette seconde ligne connue, tout le reste étoit aisé à trouver ; car supposons que cette seconde ligne, suite immédiate de la premiere dans le sens, fût, par exemple, la cinquieme, il n'y avoit qu'à aller de là à la neuvieme, à la treizieme, dix-septieme, &c. & ainsi de suite jusqu'au haut du papier, & on trouveroit toute la premiere ligne du rouleau : 3°. ensuite on n'avoit qu'à reprendre la seconde ligne d'en-bas, puis la sixieme, la dixieme, la quatorzieme, &c. & ainsi de suite. Tout cela est aisé à voir, en considérant qu'une ligne écrite sur le rouleau, devoit être formée par des lignes partielles également distantes les unes des autres.

Plusieurs auteurs ont écrit sur l'art de *déchifrer* : nous n'entrerons point ici dans ce détail immense, qui nous méneroit trop loin ; mais pour l'utilité de nos lecteurs, nous allons donner l'extrait raisoné d'un petit ouvrage de M. s'Gravesande sur ce sujet, qui se trouve dans le *chap. xxxv* de la seconde partie de son *Introductio ad Philosophiam*, c'est-à-dire, de la Logique ; *Leyde*, 1737, *seconde édition*.

M. s'Gravesande, après avoir donné les regles générales de la méthode analytique, & de la maniere de faire usage des hypotheses, applique avec beaucoup de clarté ces regles à l'art de *déchifrer*, dans lequel elles sont en effet d'un grand usage.

La premiere regle qu'il prescrit, est de faire un catalogue des caracteres qui composent le chifre, & de marquer combien chacun est répété de fois. Il avoue que cela n'est pas toujours utile ; mais il suffit que cela puisse l'être. En effet, si, par exemple, chaque lettre étoit exprimée par un seul chifre, & que le discours fût en françois, ce catalogue serviroit à trouver 1°. les *e* par le chifre qui se trouveroit le plus souvent ; car l'*e* est la lettre la plus fréquente en françois : 2°. les voyeles par les autres chifres les plus fréquens : 3°. les *t* & les *q*, à cause de la fréquence des &c & des *qui*, *que*, sur-tout dans un discours un peu long : 4°. les *s*, à cause de la terminaison de tous les pluriels par cette lettre, &c. & ainsi de suite. *Voyez à l'art.* Caractere, les proportions approchées du nombre des lettres dans le françois, trouvées par l'expérience.

Pour pouvoir déchifrer, il faut d'abord connoître la langue : Viete, il est vrai, a prétendu pouvoir s'en passer ; mais cela paroît bien difficile, pour ne pas dire impossible.

Il faut que la plupart des caracteres se trouvent plus d'une fois dans le chifre, au moins si l'écrit est un peu long, & si une même lettre est désignée par des caracteres différens.

Exemple d'un chifre en latin : *a b c d e f* (A)
g b i k f (B) : *l m k g n e k d g e i* *b e k f* (C) : *b c e e f*
i c l a b f *c g f g* (D) *o i n e b* *b f b b i c e i k f* (E F) :
f m f (G) *p i* *m f b i* (H) *a b c* *q i b c b i e i e* (I) *a c*
g b f b c b g p i (K) *g b g r b* (L) *k d* *g b i k f* (M) : *s*
m k b i t *f m*

Les bâres, les lettres majuscules *A*, *B*, &c. & les : ou *comma* qu'on voit ici, ne sont pas du chifre ; M. s'Gravesande les a ajoutées pour un objet qu'on verra plus bas.

Dans ce chifre on a,

14 *f*	10 *g*	5 *m*	2 *n*	1 *r*
14 *i*	9 *c*	4 *a*	2 *p*	1 *s*
12 *b*	8 *h*	3 *d*	1 *o*	1 *t*
10 *e*	8 *k*	2 *l*	1 *q*	

Ainsi, il y a en tout 19 caracteres, dont 5 seulement une fois.

Maintenant je vois d'abord que *g b i k f* se trouve en deux endroits, *B*, *M* ; que *i k f*, se trouve en *F* ; enfin, que *b e k f* (C), *b i k f* (*B*, *M*), ont du raport entr'eux.

D'où je conclus qu'il est probable que ce sont-là des fins de mots, ce que j'indique par les : ou *comma*.

Dans le latin il est ordinaire de trouver des mots où des quatre dernieres lettres les seules antépénultiemes different, lesquelles en ce cas sont

font ordinairement des voyeles, comme dans *amant*, *legunt*, *docent*, &c. Donc *i*, *e* font probablement des voyeles.

Puisque *f m f* (voyez G) eſt le commencement d'un mot : donc *m* ou *f* eſt voyele ; car un mot n'a jamais trois conſones de ſuite, dont deux ſoient la même : & il eſt probable que c'eſt *f*, parce que *f* ſe trouve quatorze fois, & *m* ſeulement cinq : donc *m* eſt conſone.

De là allant à *K* ou *g b f b c b g*, on voit que, puiſque *f* eſt voyele, *b* ſera conſone dans *b f b*, par les mêmes raiſons que ci-deſſus : donc *c* ſera voyele à cauſe de *b c b*.

Dans *L* ou *g b g r b*, *b* eſt conſone ; *r* ſera conſone parce qu'il n'y a qu'une *r* dans tout l'écrit : donc *g* eſt voyele.

Dans *D* ou *f c g f g*, il y auroit donc un mot ou une partie de mot de cinq voyeles ; mais cela ne ſe peut pas, il n'y a point de mot en latin de cette eſpece : donc on s'eſt trompé en prenant *f*, *c*, *g*, pour voyeles : donc ce n'eſt pas *f*, mais *m* qui eſt voyele, & *f* conſone : donc *b* eſt voyele (*voyez K*). Dans cet endroit *K*, on a la voyele *b* trois fois, ſéparée ſeulement par une lettre ; or on trouve dans le latin des mots analogues à cela, *edere*, *legere*, *emere*, *amara*, *ſi tibi*, &c. & comme c'eſt la voyele *e* qui eſt le plus fréquemment dans ce cas, j'en conclus que *b* eſt *e* probablement, & que *c* eſt probablement *r*.

e r e

J'écris donc *I* ou *q i b c b i e i e*, & je ſais que *i*, *e*, ſont des voyeles, comme on l'a trouvé déja ; or cela ne peut être ici, à moins qu'ils ne repréſentent en même temps les conſones *j* ou *v*. En mettant *v* on trouve *revivi* : donc *i* eſt *v* : donc *e* eſt *i*.

u e r u e r e v i v i

J'écris enſuite *i a b c q i b c b i e i e a c*, & je lis *uterque revivit*, les lettres manquantes étant faciles à ſuppléer. Donc *a* eſt *t*, & *q* eſt *g*.

e u r i u

Enſuite dans E F, ou *b f b h i c e i k f*, je lis aiſément *eſuriunt* : donc *h* eſt *s*, *k* eſt *n*, & *f* eſt *t*. Mais on a vu ci-deſſus que *a* eſt *t* : lequel eſt le plus probable ? La probabilité eſt pour *f* ; car *f* ſe trouve plus ſouvent que *a*, & *t* eſt très-fréquent dans le latin : donc il faudra chercher de nouveau *a* & *q*, qu'on a cru trouver ci-deſſus.

On a vu que *m* eſt voyele, & on a déja trouvé *e*, *i*, *u* : donc *m* eſt *a* ou *o* : donc dans G, H on a

t o t *u o t ſ u*
ou *t a t* *u a t ſ u*
f m f *p* *i m f b i*

Il eſt aiſé de voir que c'eſt le premier qu'il faut choiſir, & qu'on doit écrire *tot quot ſunt* : donc *m* eſt *o*, & *p* eſt *q*. De plus, à l'endroit où nous avions lu mal-à-propos *uterque revivit*, on aura *tot quot ſu er uere vivi* ; & on voit que le mot tronqué eſt *ſuperfuere* : donc *a* eſt *p* & *q* eſt *f*.

Les premieres lettres du chifre donneront donc *per it ſunt* ; d'où l'on voit qu'il faut lire *perdita ſunt* : donc *d* eſt *d*, & *g* eſt *a*.

On aura par ce moyen preſque toutes les lettres du chifre ; il ſera facile de ſuppléer celles qui manquent, de corriger même les fautes qui ſe ſont gliſſées en quelques endroits du chifre, & on lira, *Perdita ſunt bona : Mindarus interiit : Urbs ſtrata humi eſt : Eſuriunt tot quot ſuperſuere vivi : Praeterea quæ agenda ſunt conſulito*.

Dans les lettres de Wallis, *tome III* de ſes ouvrages, on trouve des chifres expliqués, mais ſans que la méthode y ſoit jointe : celle que nous donnons ici, poura ſervir dans pluſieurs cas ; mais il y a toujours bien des chifres qui ſe refuſeront à quelque méthode que ce puiſſe être. *V.* Chifre.

On peut raporter à l'art de *déchifrer* la découverte des notes de Tyron par M. l'abbé Carpentier (*Voyez* Notes de Tyron) ; & celles des caracteres palmyréniens, récemment faite par M. l'abbé Barthélemi, de l'académie des Belles Lettres. *Voyez* Palmyre. (*M.* d'Alembert.)

DÉCIDER, JUGER, *Synonymes*.

Ces mots déſignent en général l'action de prendre ſon parti ſur une opinion douteuſe ou réputée telle. Voici les nuances qui les diſtinguent.

On *décide* une conteſtation & une queſtion ; on *juge* une perſone & un ouvrage. Les particuliers & les arbitres *décident* ; les corps & les magiſtrats *jugent*. On *décide* quelqu'un à prendre un parti ; on *juge* qu'il en prendra un.

Décider differe auſſi de *Juger*, en ce que ce dernier déſigne ſimplement l'action de l'eſprit, qui prend ſon parti ſur une choſe après l'avoir examinée, & qui prend ce parti pour lui ſeul, ſouvent même ſans le communiquer aux autres ; au lieu que *Décider* ſuppoſe un avis prononcé, ſouvent même ſans examen. On peut dire en ce ſens, que les journaliſtes *décident*, que les connoiſſeurs *jugent*. (*M.* d'Alembert.)

(N.) DÉCISION, RÉSOLUTION, *Synonymes*.

La *Déciſion* eſt un acte de l'eſprit, & ſuppoſe l'examen. La *Réſolution* eſt un acte de la volonté, & ſuppoſe la délibération. La premiere ataque le doute, & fait qu'on ſe déclare. La ſeconde ataque l'incertitude, & fait qu'on ſe détermine.

Nos *Déciſions* doivent être juſtes, pour éviter le repentir. Nos *Réſolutions* doivent être fermes, pour éviter les variations.

Rien de plus déſagréable pour ſoi-même & pour les autres que d'être toujours *indécis* dans les afaires, & *irréſolu* dans les démarches.

On a ſouvent plus d'embaras & de peine à *décider* ſur le rang & ſur la préeminence, que ſur les intérêts ſolides & réels.

Il n'eſt point de *Réſolutions* plus foibles, que celles que prenent au confeſſional & au lit le pécheur & le malade ; l'occaſion & la ſanté

rétablissent bientôt la premiere maniere de vivre.

Il semble que la *Résolution* emporte la *Décision*, & que celle-ci puisse être abandonée de l'autre: puisqu'il arive quelquefois qu'on n'est pas encore *résolu* à entreprendre une chose pour laquelle on a déja *décidé*; la crainte, la timidité, ou quelque autre motif, s'oppofant à l'exécution de l'arrêt prononcé.

Il est rare que les *Décisions* aient chez les femmes d'autre fondement que l'imagination & le cœur. En vain les hommes prenent des *Résolutions*; le goût & l'habitude triomphent toujours de leur raison.

En fait de science, on dit: La *Décision* d'une question, & la *Résolution* d'une dificulté.

C'est ordinairement où l'on *décide* le plus, qu'on prouve le moins. Quoiqu'on réponde dans les écoles à toutes les dificultés, on y en *résout* très-peu. *L'Abbé* Girard.)

DÉCLAMATEUR, s. m. On donne ce nom à tout orateur boursouflé, emphatique, foible de pensée, & bruyant d'expression. L'Éloquence sera nécessairement foible ou déclamatoire, toutes les fois que le ton ne sera pas convenable à la chose. (*M.* Diderot.)

* DÉCLAMATION, s. f. *Éloquence*. C'est l'art de rendre le discours. *Chaque mouvement de l'âme*, dit Cicéron, *a son expression naturele dans les traits du visage, dans le geste, & dans la voix*.

Ces signes nous sont communs avec d'autres animaux: ils ont même été le seul langage de l'homme, avant qu'il eût ataché ses idées à des sons articulés, & il y revient encore dès que la parole lui manque ou ne peut lui suffire, comme on le voit dans les muets, dans les enfans, dans ceux qui parlent dificilement une langue, ou dont l'imagination vive ou l'impatiente sensibilité répugnent à la lenteur des tours & à la foiblesse des termes. De ces signes naturels réduits en regle, on a composé l'art de la *Déclamation*.

(¶ Dans l'article Décence (*Rhétor.*) il est dit, que la *décence* de la *Déclamation* oratoire n'a lieu *que dans le genre tempéré*, & que *dans le genre pathétique l'acord le plus parfait* de l'action avec la parole *est l'impulsion & non pas la décence*. Cependant le célebre comédien Roscius disoit, en parlant de la *Déclamation* tragique, *Caput artis decere*; & il ajoutoit que cela seul ne pouvoit s'enseigner; *& tamen unum id esse quod tradi arte non possit*. I De or. xxjx, 132.

Dans le même article il est dit, *que l'essentiel du discours consiste dans les choses*, & que l'orateur feroit d'inutiles éforts pour donner par sa *Déclamation* de l'énergie à des paroles qui n'en ont point. Cependant Démosthene, interrogé sur les parties essentieles à l'orateur, disoit que la premiere étoit l'action, la seconde l'action, la troisieme l'action; & Cicéron confirme, en la citant, cette réponse de Démosthene.

Dans cet article, il est dit encore que, lorsque l'orateur atend le plus grand effet *de la voix & du geste, pour l'obtenir, il manque à la décence*. Mais Cicéron, plus scrupuleux sur la *décence* qu'orateur ne le fut jamais, ne laissoit pas de reconoître que sans l'action le plus grand orateur n'étoit compté pour rien, & qu'avec elle un orateur médiocre étoit souvent mis au dessus des hommes les plus éloquens: *Actio in dicendo una dominatur: sine hac summus orator esse in numero nullo potest; mediocris, hac instructus, summos sæpe superare*. (III De orat. lvj, 213.) Et ce n'est pas seulement l'opinion de l'un de ses interlocuteurs, c'est la siene; car il répete, en parlant lui-même à Brutus. *Ut jam non sine causa Demosthenes tribuerit, & primas, & secundas, & tertias partes actioni. Si enim Eloquentia nulla sine hac, hac autem, sine Eloquentia, tanta est; certe plurimum in dicendo potest*. Orat. xvij, 56.

L'auteur de l'article a fait consister la *décence* dans un maintien tranquille & composé. Mais s'il avoit fréquenté le théâtre, il auroit vu que, dans les passions les plus violentes, l'action, la déclamation, le geste, l'accent de la voix, l'expression du visage ont leur mesure, leur choix, leur acord, leur *décence*: Phedre dans son délire, Hermione dans ses emportemens, Camille dans ses imprécations, Clytemnestre & Mérope dans leur douleur & leur éfroi, Oreste même dans ses fureurs, observent la *décence*; & il n'a rien dans leur action, dans l'altération des traits de leur visage, dans les accens de leur voix, qui démente la dignité, les bienséances de leur état. Or être noblement & décemment égaré, furieux, désespéré, c'est-là le dificile; & c'est-là ce que Roscius appeloit le point capital de la *Déclamation* théâtrale: *Caput artis*.

Combien cette regle n'est-elle pas plus rigoureuse encore & plus indispensable à l'égard de l'art oratoire? aussi est il prescrit à l'orateur de ne rien dire qu'avec *décence* lors-même qu'il veut émouvoir: *Nihil nisi ita ut deceat, & uti omnes moveat ita delectet*. De or l. I.

Quant aux convenances de l'action, elles sont les mêmes que celles du langage. Il est certain que si une action véhemente est déplacée, elle est, non seulement inutile, mais ridicule: il faut donc qu'elle soit d'acord avec le sentiment qui doit animer l'orateur. Mais le sentiment, la passion, le mouvement de l'âme a deux expressions, l'une celle de la parole, & l'autre celle de l'action. Or il arive très-souvent que l'expression de la parole est foible, & celle de l'action pleine de force & de chaleur; en sorte que lorsqu'on vient à lire ce dont on a été violemment ému, on a peine à le reconoître, parce que l'action n'y est plus. Le Théâtre, la Chaire, le Bâreau, nous en fournissent mille exemples.

C'est ce que Cicéron, & avant lui Démosthene, avoit observé. Crassus, dans le dialogue de Cicéron sur l'orateur, rapele le pathétique de C. Grac-

chus, lorsqu'après que son frere eut été massacré, il disoit, en parlant au peuple, *Quo me miser conferam? quo me vertam? In capitolium ne? at fratris sanguine redundat. An domum? matrem ut miseram lamentantemque videam & abjectam?* Il dit ces paroles, ajoute Crassus, avec des ieux, une voix, un geste si touchans, que ses ennemis ne pouvoient retenir leurs larmes; & il demande pourquoi les orateurs, qui sont les acteurs de la vérité même, ont abandoné ces moyens aux histrions, qui n'en sont que les imitateurs. La vérité, sans doute, ajoute-t-il, l'emporte sur l'imitation; & si elle savoit, pour se suffire, profiter de ses avantages, on n'auroit plus besoin de l'art. Mais parce que l'émotion de l'âme, lorsqu'elle est violente, nuit à l'action qui la doit exprimer, par le trouble qu'elle y répand; il faut de l'art pour démêler tous ces traits, qui dans la nature sont obscurcis & confondus, & pour n'en prendre que ce qu'il y a de plus saillant & de plus sensible. Il observe que chaque mouvement de l'âme a une physionomie, un son de voix, un geste qui lui est propre; & que dans l'homme l'atitude, les mouvemens du corps, les traits de la figure, l'organe de la voix, sont comme les cordes d'un instrument, qui rendent tel ou tel acord, selon le caractere de la passion qui les remue.

L'accent, dit-il, de la colere est perçant, rapide, & concis. Celui de la commisération & de la tristesse profonde est plein, flexible, entrecoupé, plaintif. Remarquons qu'il est *plein*, & que ce mot serve de leçon aux comédiens & aux orateurs qui donnent à la plainte un accent grêle, un cri aigu qui ne déchire que l'oreille. L'accent de la crainte est foible, tremblant, étoufé. Celui de la violence est fort & véhément, & d'une intensité pressante & menaçante. Celui de la volupté s'exhale avec effusion; il est doux, il est tendre, tantôt brillant de joie, tantôt abatu de langueur. Celui de l'affliction, quand la pitié ne l'amolit point, a un certain caractere de gravité & une continuité de sons monotones & soutenus avec lenteur.

Or, ajoute Crassus, le geste doit se conformer à tous ces accents de la voix; & ce ne sont pas les mots, mais la chose & la totalité du sentiment & de la pensée, que l'action doit exprimer.

Quant à l'expression du visage, c'est là que tout se réunit. *Sed in ore sunt omnia. In eo autem ipso dominatus est omnis oculorum... Animi enim est omnis actio; & imago animi vultus est, indices oculi.... Quare oculorum est magna moderatio: nam oris non est nimium mutanda species, ne aut ad ineptias aut ad pravitatem aliquam deferamur. Oculi sunt, quorum tum intentione, tum remissione, tum conjectu, tum hilaritate, motus animorum significemus apte cum genere ipso orationis. Est enim actio quasi sermo corporis, quo magis menti congruens esse debet. Oculos autem natura nobis, ut equo & leoni setas, caudam, aures, ad metus animorum declarandos dedit. Quare in hac nostra actione secundum vocem vultus valet; is autem oculis gubernatur.* III De orat. *lix*, 221, 222.

Ce beau passage de Cicéron me rapele ce que j'ai entendu dire d'un prédicateur jésuite, appelé Teinturier, médiocre quant à l'élocution, mais qui faisoit plus d'effet en chaire que les hommes les plus éloquens. *Tant que j'aurai mes ieux*, disoit-il, *je ne les crains pas*.

A l'égard de la voix, Cicéron observe encore que chaque voix a son *medium*, & que c'est dans ce ton moyen que l'orateur doit commencer, pour s'élever ensuite ou s'abaisser selon que le demandent l'accent de la nature & celui de la langue. Ceux qui n'ont pas l'oreille assez juste pour reprendre leur ton moyen, ne trouvent plus dans l'élévation ou l'abaissement de la voix le même espace à parcourir; & c'est là tout simplement à quoi servoit la flûte qu'employoit l'orateur Gracchus.

J'ajouterai que chaque voix a aussi son étendue naturele ou acquise, &, dans le haut comme dans le bas, une certaine échele de tons au delà desquels elle est forcée. Ainsi, l'orateur doit conoître les facultés de son organe, & s'appliquer avec un soin extrême à ne donner jamais à sa *Déclamation* des tons, qui dans le bas seroient grêles & glapissans à force d'être aigus. Quant à l'atitude & aux mouvemens du corps, Cicéron en dit peu de chose qui nous conviene: *Status erectus & celsus.... nulla mollitia cervicum, nulla argutiæ digitorum.... trunco magis toto se ipso moderans, & virili laterum flexione, brachii projectione in contentionibus, contractione in remissis.* Orat. *xviij*, 59. Et en effet, il est difficile de prescrire autre chose à l'orateur à l'égard du geste, si ce n'est de le modérer, & de se souvenir que, dans les mouvemens même les plus passionés, il n'est pas un comédien.

Dans l'hypothese théâtrale, l'acteur est le personage même qui est malheureux, soufrant, tourmenté de telle passion: l'orateur au contraire n'est le plus souvent que l'ami, le confident, le témoin, le solliciteur, le défenseur de celui qui soufre. Alors il doit y avoir entre sa *Déclamation* & celle de l'acteur la même différence que la nature a mise entre Pâtir & Compatir: or on sent bien que la compassion est une passion afoiblie; ce n'est qu'un reflet de douleur. Celui qui fera la peinture d'une situation cruele & désolante, l'exprimera des plus vives couleurs: l'expression de la parole n'a pour lui d'autres bornes que celles de la vérité, que celles même de la vrai-semblance. Mais quant à la *Déclamation*, elle doit se réduire, dans l'orateur, à ce qu'un tiers peut éprouver d'un malheur qui n'est pas le sien.

Supposé même que l'orateur plaide sa propre cause, ou qu'en parlant pour un autre que lui, il ne laisse pas d'exprimer la passion qui lui est propre, comme l'indignation, la pitié, la douleur; encore ne doit il pas se livrer aux mêmes

mouvemens que l'acteur de théâtre. Son premier soin doit être de conserver, soit dans la Tribune, soit dans la Chaire, soit au Bâreau, son caractere de dignité, d'intégrité, d'organe de la vérité, d'homme qui ne vient pas seulement émouvoir ou son auditoire ou son juge, mais l'instruire & lui présenter l'honête, l'utile, ou le juste. Il faut donc que dans ses mouvemens même les plus passionés on s'aperçoive qu'il se possede & qu'il ne s'abandone point. C'est-ce qu'on voit dans les péroraisons de Cicéron, où la douleur même qui lui arrache des larmes est décente & majestueuse: c'est-ce qu'on voit dans les invectives de Démosthene, où après une apostrophe soudaine, rapide, & violente, il reprend de sang froid le fil de son récit ou la chaîne de son raisonement, semblable au sanglier qui d'un coup de défense éventre un dogue & poursuit son chemin. Un orateur qui s'abandone & qui s'égare, comme on en voit souvent, perd ses droits à la confiance: car on n'en doit aucune au désordre des passions.

C'est peut-être une raison pour nous, de ne pas regréter l'espace de la Tribune anciene & celui des Chaires d'Italie. On voit par un mot de Cicéron que les orateurs de son temps abusoient quelquefois de la liberté de leurs mouvemens: *rarus incessus*, recomandoit-il, *nec ita longus*, *excursio moderata eaque rara*. Orat. *xviij*, 59.

On dit que les prédicateurs d'Italie auroient souvent besoin de la même leçon. En France la forme des nos Chaires & la situation de nos avocats au Bâreau ne laisse que l'action du buste; c'en est assez pour les orateurs Éloquens, & c'en est beaucoup trop encore pour les mauvais *Déclamateurs*.) (*M. Marmontel*).

Déclamation. *Rhétorique. Belles Lettres*. Ce mot se prend en manvaise part, pour exprimer une fausse éloquence: chez les Grecs, c'étoit l'art des sophistes: il consistoit sur-tout dans une dialectique subtile & captieuse, & s'exerçoit à faire que le faux parût vrai, que le vrai parût faux, que le bien parût mal, que ce qui étoit juste & louable parût injuste & criminel, *& vice versa*; c'étoit la charlatanerie de la Logique & de la Morale. Qu'un sophiste proposât une chose facile à persuader, on se moquoit de lui & avec raison; à celui qui vouloit faire l'éloge d'Hercule on demandoit; *Qui est-ce qui le blâme?* Mais que le même homme se vantât de prouver ce jour-là une chose, & le lendemain le contraire; les Athéniens, ce *peuple écouteur*, alloient en foule à son école. La sagesse de Socrate fut l'écueil de la vanité des sophistes; il opposa à leur *Déclamation* une dialectique plus saine & aussi subtile que la leur. Il les attira de piége en piége jusqu'à les faire tomber dans l'absurde; & son plus grand crime peut-être fut de les avoir confondus, & d'avoir appris aux Athéniens, long-temps séduits par des paroles, le digne usage de la raison, l'art de douter, & d'apprendre à connoître ce qu'il importoit de savoir, le vrai, le bien, le beau moral, le juste, l'honête, & l'utile.

Chez les Romains la *Déclamation* n'étoit pas sophistique, mais pathétique; & au lieu de séduire l'esprit & la raison, c'étoit l'âme qu'elle essayoit d'intéresser & d'émouvoir. Ce n'est pas que dans des ouvrages de Morale, comme les *Paradoxes* de Cicéron & son *Traité sur la vieillesse*, on n'employât comme chez les Grecs, une dialectique très-déliée, à rendre populaires des vérités subtiles & souvent opposées aux préjugés reçus; c'étoit même ainsi que Caton avoit coutume d'opiner dans le Sénat sur des questions épineuses: mais cette subtilité étoit celle de la bonne foi ingénieuse & éloquente; c'étoit la dialectique de Socrate, & non pas celle des charlatans dont Socrate s'étoit joué.

La *Déclamation* étoit à Rome l'apprentissage des orateurs; & d'abord rien de plus utile. Mais quand le goût dans tous les genres se corrompit, l'Éloquence éprouva la révolution générale. Pétrone nous donne une idée de cette école d'Éloquence, & des sujets sur lesquels les jeunes orateurs s'exerçoient dans son temps: *J'ai reçu ces plaies pour la défense de la liberté publique; j'ai perdu cet œil en combatant pour vous; donnez-moi un guide pour me mener vers mes enfans, car mes jambes afoiblies ne peuvent plus me soutenir*. Ces *Déclamations*, qui sembloient si ridicules à Pétrone, pouvoient, selon Perrault, avoir leur utilité. „Comme il faut rompre, dit-il, le corps „des jeunes gens par les exercices violens du ma„nege, pour leur apprendre à bien manier un „cheval dans une marche ordinaire ou dans un „carrousel; il ne faut pas moins rompre, en „quelque sorte, l'esprit des jeunes orateurs, par „des sujets extraordinaires & plus grands que na„ture, qui les obligent à faire des éforts d'ima„gination & qui leur donnent la facilité de „traiter ensuite des sujets communs & ordinaires: „car rien ne dispose davantage à bien faire ce „qui est aisé, que l'habitude à faire les choses „difficiles „. Ce raisonement de Perrault est lui-même un sophisme: car un jeune dessinateur qui n'auroit jamais copié que des modeles d'académie dans des atitudes contraintes & des mouvemens convulsifs, seroit très-loin de savoir modeler ou peindre la Vénus pudique, ou l'Apollon, ou le Gladiateur mourant; & quand il s'agit de passer de la nature forcée à la nature simple & naïve, c'est abuser des mots que de dire, *qui peut le plus peut le moins*. Dans tous les arts, en Éloquence & en Poésie comme en Peinture, l'exagération est *le moins*; & *le plus*, c'est la vérité, la convenance, la décence: c'est cette ligne dont parle Horace au delà & en deçà de laquelle rien ne peut être bien.

Il est donc vrai qu'à Rome la *Déclamation* corrompit l'Éloquence; il est encore vrai qu'elle l'auroit décréditée quand même elle ne l'auroit

pas corrompue. Elle la corrompit en ce que l'orateur exercé à des mouvemens extraordinaires, les employoit à tous propos, pour user de ses avantages: il accommodoit son sujet à son Éloquence, au lieu de proportioner son Éloquence à son sujet. Mais cet exercice de l'art oratoire tendoit sur-tout à la décréditer; car un peuple acoutumé à ce jeu des *Déclamations*, où il savoit bien que rien n'étoit sincere, devoit aller entendre ses orateurs comme autant de comédiens habiles à lui en imposer & à l'émouvoir par artifice: ce qui devoit naturélement lui ôter cette confiance sérieuse qui seule dispose & conduit à une pleine persuasion.

Nos avocats ont long-temps imité les *déclamateurs*: c'est le grand défaut de le Maître, & ce qui corrompt dans ses plaidoyers le don de la vraie Éloquence. Jusqu'à Patru & à Pélisson, les avocats eurent le defaut de le Maître, & n'en eurent pas le talent. *Les Plaideurs* de Racine furent pour le Bâreau une utile & forte leçon; & le ridicule ataché à la fausse Éloquence, en préserva du moins ceux qui, nés avec une raison droite & ferme, une sensibilité profonde, & le don naturel de la parole, se sentirent doués du vrai talent de l'orateur.

Le goût de la *Déclamation* n'est pourtant pas encore absolument bani de l'Éloquence moderne; & l'éducation des colléges ne fait que le perpétuer. Rien de plus ridicule dans nos livres de Rhétorique, que les formules d'Éloquence qu'on y donne sous le nom d'*Amplification*, de *Chrie*, &c. & les exercices qu'on y fait faire aux jeunes gens ressemblent fort à ceux dont se moque Pétrone. Il y auroit, je crois pour former des orateurs, une méthode plus raisonable à suivre que de faire *déclamer* des enfans sur des sujets bizâres ou absolument étrangers aux mœurs & aux afaires d'à-présent: ce seroit de prendre parmi nos causes célebres celles qui ont été plaidées avec le plus d'Éloquence, & de n'en donner aux jeunes gens que les matériaux; c'est-à-dire, les faits, les circonstances, & les moyens; en leur laissant le soin de les ranger, de les disposer à leur gré, de les enchaîner l'un à l'autre, d'y mêler, en les exposant, les couleurs & les mouvemens d'une Éloquence naturele, & de prêter à la vérité toutes les forces de la raison. Ce travail achevé, on n'auroit plus qu'à mettre sous les ieux du jeune homme la même cause plaidée éloquemment par un homme célebre; & la comparaison qu'il feroit lui même de son plaidoyer avec celui d'un Cochin, d'un le Normand, d'un de Gênes, feroit pour lui la meilleure leçon: au lieu que le theme d'un régent de collége donné pour modele à ses écoliers, est bien souvent d'aussi mauvais goût, de plus mauvais goût que le leur. *Voyez* RHÉTORIQUE.

Déclamation se prend aussi en mauvaise part dans l'Éloquence poétique; elle consiste dans des moyens forcés qu'on emploie pour émouvoir, ou dans un pathétique qui n'est point à sa place: c'est le vice le plus commun de la haute Poésie, & sur-tout du genre tragique. Il vient communément de ce que le poète n'oublie pas assez que l'action a des spectateurs; car toutes les fois que, mal-gré la foiblesse de son sujet, on veut exciter de grands mouvemens dans l'auditoire, on force la nature & on donne dans la *Déclamation*. Si au contraire on pouvoit se persuader que les persones en action seront seuls, on ne leur feroit dire que ce qu'ils auroient dit eux-mêmes, d'après leur caractere & leur situation. Il n'y auroit alors rien de recherché, rien d'exagéré, rien de forcément amené dans leurs descriptions, dans leurs récits, dans leurs peintures, dans l'expression de leurs sentimens, dans les mouvemens de leur Éloquence, en un mot il n'y auroit plus de *Déclamation*.

Mais lorsqu'on sent du vide ou de la foiblesse dans son sujet, & qu'on se représente une multitude attentive & impatiente d'être émue, on veut tâcher de la remuer par une véhémence, une force, & une chaleur artificieles; & comme tout cela porte à faux, l'âme des spectateurs s'y refuse: tout paroît animé sur la scêne; & dans l'amphithéâtre tout est tranquille & froid.

Le style, dit Plutarque, *doit être comme le feu, léger & véhément, selon la matiere. Telle est la chose, telle doit être la parole*, disoit Cléomene, roi de Sparte. Voilà les regles de l'Éloquence; & tout ce qui s'en éloigne, est de la *Déclamation*. (*M. MARMONTEL.*)

DÉCLAMATION NOTÉE. *Littérat.* Cet article a été communiqué par M. Duclos, secrétaire, perpétuel de l'Académie françoise, membre de l'Académie royale des Inscriptions & Belles Lettres, & historiographe de France. On y reconoîtra la pénétration, les connoissances, & la droiture d'esprit que cet objet épineux exigeoit, & qui se font remarquer dans tous les ouvrages que M. Duclos a publiés: elles y sont souvent réunies à beaucoup d'autres qualités qui paroîtroient déplacées dans cet article; car il est un ton propre à chaque matiere.

L'éclaircissement que je vais donner à la *Déclamation notée*, dépend de l'examen de plusieurs points; & pour procéder avec plus de méthode & de clarté, il est nécessaire de définir & d'analyser tout ce qui y avoit raport.

La *Déclamation* théâtrale étant une imitation de la *Déclamation* naturele, je définirai seulement celle-ci. C'est une affection ou modification que la voix reçoit, lorsque nous sommes émus de quelque passion, & qui annonce cette émotion à ceux qui nous écoutent, de la même maniere que la disposition des traits de notre visage l'annonce à ceux qui nous regardent.

Cette expression de nos sentimens est de toutes les langues; & pour tâcher d'en connoître la nature, il faut, pour ainsi dire, décomposer la voix humaine, & la considérer sous divers aspects.

1°. Comme un simple son, tel que le cri des enfans.

2°. Comme un son articulé, tel qu'il est dans la parole.

3°. Dans le chant, qui ajoute à la parole la modulation & la vérité des tons.

4°. Dans la *Déclamation*, qui paroît dépendre d'une nouvele modification dans le son & dans la substance même de la voix; modification différente de celle du chant & de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

La voix considérée comme un son simple, est produite par l'air chassé des poumons, & qui sort du larynx par la fente de la glotte; & il est encore augmenté par les vibrations des fibres qui tapissent l'intérieur de la bouche & le canal du nez.

La voix qui ne seroit qu'un simple cri, reçoit en sortant de la bouche deux especes de modifications qui la rendent articulée, & font ce qu'on nomme la *parole*.

Les modifications de la premiere espece produisent les voyeles, qui dans la prononciation dépendent d'une disposition fixe & permanente de la langue, des levres, & des dents. Ces organes modifient par leur position, l'air sonore qui sort de la bouche; & sans diminuer sa vitesse, changent la nature du son. Comme cette situation des organes de la bouche, propre à former les voyeles, est permanente, les sons voyeles sont susceptibles d'une durée plus ou moins longue, & peuvent recevoir tous les degrés d'élévation & d'abaissement possibles: ils sont même les seuls qui les reçoivent; & toutes les variétés, soit d'accents dans la prononciation simple soit d'intonation musicale dans le chant, ne peuvent tomber que sur les voyeles.

Les modifications de la seconde espece, sont celles que reçoivent les voyeles par le mouvement subit & instantanée des organes mobiles de la voix, c'est-à-dire, de la langue vers le palais ou vers les dents, & par celui des levres. Ces mouvemens produisent les consones, qui ne sont que de simples modifications des voyeles, & toujours en les précédant.

C'est l'assemblage des voyeles & des consones mêlées suivant un certain ordre, qui constitue la parole ou la voix articulée. *Voyez* Consone, *&c.*

La parole est susceptible d'une nouvele modification qui en fait la voix de chant. Celle-ci dépend de quelque chose de différent du plus ou du moins de vitesse; & du plus ou moins de force de l'air qui sort de la glotte & passe par la bouche. On ne doit pas non plus confondre la voix de chant avec le plus ou le moins d'élévation des tons, puisque cette variété se remarque dans les accents de la prononciation du discours ordinaire. Ces différens tons ou accents dépendent uniquement de l'ouverture (*a*) plus ou moins grande de la glotte.

En quoi consiste donc la différence qui se trouve entre la parole simple & la voix de chant?

Les anciens musiciens ont établi, après Aristoxene (*Élément. harmon.*) 1°. que la voix de chant passe d'un degré d'élévation ou d'abaissement à un autre degré, c'est-à-dire, d'un ton à l'autre, par *saut*, sans parcourir l'intervalle qui le sépare; au lieu que celle du discours s'éleve & s'abaisse par un mouvement continu: 2°. que la voix de chant se soutient sur le même ton considéré comme un point indivisible, ce qui n'arive pas dans la simple prononciation.

Cette marche par sauts & avec des repos, est en effet celle de la voix de chant. Mais n'y a-t-il rien de plus dans le chant? Il y a une *Déclamation* tragique qui admétoit le passage par saut d'un ton à l'autre, & le repos sur un ton. On remarque la même chose dans certains orateurs. Cependant cette *Déclamation* est encore différente de la voix de chant.

M. Dodart, qui joignoit, à l'esprit de discussion & de recherche, la plus grande connoissance de la Physique, de l'Anatomie, & du jeu méchanique des parties du corps, avoit particuliérement porté son attention sur les organes de la voix. Il observe 1°. que tel homme dont la voix de parole est déplaisante, a le chant très-agréable, ou au contraire: 2°. que, si nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quelque connoissance que nous ayons de sa voix de parole, nous ne le reconoîtrons pas à sa voix de chant.

M. Dodart, en continuant ses recherches, découvrit que dans la voix de chant il y a, de plus que dans celle de la parole, un mouvement de tout le larynx, c'est-à-dire, de cette trachée-artere qui forme comme un nouveau canal qui se termine à la glotte, qui en envelope & qui en soutient les muscles. La différence entre les deux voix vient donc de celle qu'il y a entre le larynx assis & en repos sur ces ataches dans la parole, & ce même larynx suspendu sur ses ataches, en action & mû par un balancement de haut en bas & de bas en haut. Ce balancement peut se comparer au mouvement des oiseaux qui planent, ou des poissons qui se soutienent à la même place contre le fil de l'eau. Quoique les aîles des uns & les nageoires des autres paroissent immobiles à l'œil, elles font de continueles vibrations, mais si courtes & si promptes qu'elles sont imperceptibles.

Le balancement du larynx produit dans la voix de chant une espece d'ondulation qui n'est pas dans la simple parole. L'ondulation soutenue & modérée dans les belles voix, se fait trop sentir dans les voix chevrotantes ou foibles. Cette ondulation ne

(*a*) Cette ouverture est ovale; sa longueur est depuis quatre jusqu'à huit lignes; sa largeur ne va guere qu'à une ligne dans les voix de basse-taille. Plus elle est resserrée, plus les sons devienent aigus; & plus elle est ouverte, plus le son est grave & se porte plus loin.

doit pas se confondre avec les cadences & les roulemens qui se font par des changemens très-prompts & très-délicats de l'ouverture de la glotte, & qui sont composés de l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton.

La voix, soit du chant, soit de la parole, vient toute entiere de la glotte, pour le son & pour le ton; mais l'ondulation vient entiérement du balancement de tout le larynx : elle ne fait point partie de la voix, mais elle en affecte la totalité.

Il résulte de ce qui vient d'être exposé, que la voix de chant consiste dans la marche par saut d'un ton à un autre, dans le séjour sur les tons, & dans cette ondulation du larynx qui affecte la totalité de la voix & la substance même du son.

Après avoir considéré la voix dans le simple cri, dans la parole, & dans le chant; il reste à l'examiner par raport à la *Déclamation* naturele, qui doit être le modele de la *Déclamation* artificiele, soit théâtrale soit oratoire.

La *Déclamation* est, comme nous l'avons déja dit, une affection ou modification qui arive à notre voix lorsque, passant d'un état tranquille à un état agité, notre âme est émue de quelque passion ou de quelque sentiment vif. Ces changemens de la voix sont involontaires, c'est-à-dire qu'ils acompagnent nécessairement les émotions natureles & celles que nous venons à nous procurer par l'art, en nous pénétrant d'une situation par la force de l'imagination seule.

La question se réduit donc actuélement à savoir, 1°. si ces changemens de voix expressifs des passions consistent seulement dans les différens degrés d'élévation & d'abaissement de la voix, & si, en passant d'un ton à l'autre, elle marche par une progression successive & continue, comme dans les accents ou intonations prosodiques du discours ordinaire; ou si elle marche par sauts comme le chant.

2°. S'il seroit possible d'exprimer, par des signes ou notes, ces changemens expressifs des passions.

L'opinion commune de ceux qui ont parlé de la *Déclamation*, suppose que ses inflexions sont du genre des intonations musicales, dans lesquelles la voix procede dans des intervalles harmoniques, & qu'il est très-possible de les exprimer par les notes ordinaires de la Musique, dont il faudroit tout au plus changer la valeur, mais dont on conserveroit la proportion & le raport.

C'est le sentiment de l'abbé du Bos, qui a traité cette question avec plus d'étendue que de précision. Il suppose que la *Déclamation* naturele a des tons fixes, & suit une marche déterminée. Mais si elle consistoit dans des intonations musicales & harmoniques, elle seroit fixée & déterminée par le chant même du récitatif. Cependant l'expérience nous montre que de deux acteurs qui chantent ces mêmes morceaux avec la même justesse, l'un nous laisse froids & tranquilles, tandis que l'autre avec une voix moins belle & moins sonore nous émeut & nous transporte: les exemples n'en sont pas rares. Il est encore à propos d'observer que la *Déclamation* se marie plus difficilement avec la voix de chant, qu'avec celle de la parole.

L'on en doit conclure que l'expression dans le chant, est quelque chose de différent du chant même & des intonations harmoniques; & que, sans manquer à ce qui constitue le chant, l'acteur peut ajouter l'expression ou y manquer.

Il ne faut pas conclure de là que toute sorte de chant soit également susceptible de toute sorte d'expression. Les acteurs intelligens n'éprouvent que trop qu'il y a des chants très-beaux en eux-mêmes, qu'il est presqu'impossible de ployer à une *Déclamation* convenable aux paroles.

Nous pouvons encore remarquer que dans la simple *Déclamation* tragique deux acteurs jouent le même morceau d'une maniere différente, & nous affectent également; le même acteur joue le même morceau différemment avec le même succès, à moins que le caractere propre du personage ne soit fixé par l'Histoire ou dans l'exposition de la piece. Si les inflexions expressives de la *Déclamation* ne sont pas les mêmes que les intonations harmoniques du chant; si elles ne consistent ni dans l'élévation ni dans l'abaissement de la voix, ni dans son renflement & sa diminution, ni dans sa lenteur & sa rapidité, non plus que dans les repos & dans les silences; enfin, si la *Déclamation* ne résulte pas de l'assemblage de toutes ces choses, quoique la plupart l'acompagnent; il faut donc que cette expression dépende de quelque autre chose, qui, affectant le son même de la voix, la met en état d'émouvoir & de transporter notre âme.

Les langues ne sont que des institutions arbitraires, que de vains sons pour ceux qui ne les ont pas apprises. Il n'en est pas ainsi des inflexions expressives des passions, ni des changemens dans la disposition des traits du visage : ces signes peuvent être plus ou moins forts, plus ou moins marqués; mais ils forment une langue universele pour toutes les nations. L'intelligence en est dans le cœur, dans l'organisation de tous les hommes. Les mêmes signes du sentiment, de la passion, ont souvent des nuances distinctives qui marquent des affections différentes ou opposées. On ne s'y méprend point; on distingue les larmes que la joie fait répandre, de celles qui sont arrachées par la douleur.

Si nous ne connoissons pas encore la nature de cette modification expressive des passions qui constitue la *Déclamation*, son existence n'en est pas moins constante. Peut-être en découvrira-t-on le méchanisme.

Avant M. Dodart on n'avoit jamais pensé au mouvement du larynx dans le chant, à cette ondulation du corps même de la voix. La découverte que M. Ferrein a faite depuis des rubans membraneux dans la production du son & des tons, fait voir qu'il reste des choses à trouver sur les sujets qui semblent épuisés. Sans sortir de la

question présente, y a-t-il un fait plus sensible, & dont le principe soit moins connu, que la différence de la voix d'un homme & de celle d'un autre; différence si frapante, qu'il est aussi facile de les distinguer que les physionomies?

L'examen dans lequel je suis entré fait assez voir que la *Déclamation* est une modification de la voix distincte du son simple, de la parole, & du chant, & que ces différentes modifications se réunissent sans s'altérer. Il reste à examiner s'il seroit possible d'exprimer par des signes ou notes ces inflexions expressives des passions.

Quand on supposeroit avec l'abbé du Bos que ces inflexions consistent dans les différens degrés d'élévation & d'abaissement de la voix, dans son renflement & sa diminution, dans sa rapidité & sa lenteur, enfin dans les repos placés entre les membres des phrases, on ne pourroit pas encore se servir des notes musicales.

La facilité qu'on a trouvée à noter le chant, vient de ce qu'entre toutes les divisions de l'octave on s'est borné à six tons fixes & déterminés, ou douze sémi-tons, qui, en parcourant plusieurs octaves, se répetent toujours dans le même raport mal-gré leurs combinaisons infinies. (M. Burete a montré que les anciens employoient pour marquer les tons du chant jusqu'à 1620 caracteres, auxquels Gui d'Arezzo a substitué un très-petit nombre de notes qui, par leur seule position sur une espece d'échele, deviennent susceptibles d'une infinité de combinaisons. Il seroit encore très-possible de substituer à la méthode d'aujourd'hui une méthode plus simple, si le préjugé d'un ancien usage pouvoit céder à la raison. Ce seroient des musiciens qui auroient le plus de peine à l'admetre, & peut-être à la comprendre.) Mais il n'y a rien de pareil dans la voix du discours, soit tranquille, soit passioné. Elle marche continuelement dans des intervalles incommensurables, & presque toujours hors des modes harmoniques: car je ne prétends pas qu'il ne puisse quelquefois se trouver, dans une *Déclamation* chantante & vicieuse, & peut-être même dans le discours ordinaire, quelques inflexions qui seroient des tons harmoniques; mais ce sont des inflexions rares, qui ne rendroient pas la continuité du discours susceptible d'être noté.

L'abbé du Bos dit avoir consulté des musiciens, qui l'ont assuré que rien n'étoit plus facile que d'exprimer les inflexions de la *Déclamation* avec les notes actueles de la Musique; qu'il suffiroit de leur donner la moitié de la valeur qu'elles ont dans le chant, & de faire la même réduction à l'égard des mesures. Je crois que l'abbé du Bos & ces musiciens n'avoient pas une idée nette & précise de la question. 1°. Il y a plusieurs tons qui ne peuvent être coupés en deux parties égales. 2°. On doit faire une grande distinction entre des changemans d'inflexions sensibles, & des changemens appréciables. Tout ce qui est sensible n'est pas appréciable, & il n'y a que les tons fixes & déterminés qui puissent avoir leurs signes: tels sont les tons harmoniques; telle est, à l'égard du son simple, l'articulation de la parole.

Lorsque je communiquai mon idée à l'Académie, M. Freret l'apuia d'un fait qui mérite d'être remarqué. Arcadio Hoangh, Chinois de naissance & très-instruit de sa langue, étant à Paris, un habile musicien, qui sentit que cette langue est chantante, parce qu'elle est remplie de monosyllabes dont les accents sont très-marqués pour en varier & déterminer la signification, examina ces intonations en les comparant au son fixe d'un instrument. Cependant il ne put jamais venir à bout de déterminer le degré d'élévation ou d'abaissement des inflexions chinoises. Les plus petites divisions du ton, telles que l'eptaméride de M. Sauveur, ou la différence de la quinte juste à la quinte tempérée pour l'acord du clavecin, étoient encore trop grandes, quoique cette epraméride soit la quatante-neuvieme partie du ton, & la septieme du comma: de plus, la quantité des intonations chinoises varioit presqu'à chaque fois que Hoangh les répétoit; ce qui prouve qu'il peut y avoir encore une latitude sensible entre des inflexions très-délicates, & qui cependant sont assez distinctes pour exprimer les idées différentes.

S'il n'est pas possible de trouver dans la proportion harmonique des subdivisions capables d'exprimer les intonations d'une langue, telle que la chinoise qui nous paroît très-chantante, où trouveroit-on des subdivisions pour une langue presque monotone comme la nôtre?

La comparaison qu'on fait des prétendues notes de la *Déclamation* avec celles de la Chorégraphie d'aujourd'hui, n'a aucune exactitude, & apuie même mon sentiment. Toutes nos danses sont composées d'un nombre de pas assez bornés, qui ont chacun leur nom, & dont la nature est déterminée. Les notes chorégraphiques montrent au danseur quels pas il doit faire, & quelle ligne il doit décrire sur le terrain; mais c'est la moindre partie du danseur: ces notes ne lui apprendront jamais à faire les pas avec grâce; à régler les mouvemens du corps, des bras, de la tête, en un mot toutes les atitudes convenables à sa taille, à sa figure, & au caractere de sa danse.

Les notes déclamatoires n'auroient pas même l'utilité médiocre qu'ont les notes chorégraphiques. Quand on acorderoit que les tons de la *Déclamation* seroient déterminés, & qu'ils pouroient être exprimés par des signes; ces signes formeroient un dictionaire si étendu, qu'il exigeroit une étude de plusieurs années. La *Déclamation* deviendroit un art encore plus difficile que la Musique des anciens, qui avoit 1620 notes. Aussi Platon veut-il que les jeunes gens, qui ne doivent pas faire leur profession de la Musique, n'y sacrifient que trois ans.

Enfin, cet art, s'il étoit possible, ne serviroit qu'à former des acteurs froids, qui par l'affectation & une attention servile défigureroient l'expression

que

que le sentiment seul peut inspirer ; ces notes ne donneroient ni la finesse, ni la délicatesse, ni la grâce, ni la chaleur, qui font le mérite des acteurs & le plaisir des spectateurs.

De ce que je viens d'exposer, il résulte deux choses. L'une est l'impossibilité de noter les tons déclamatoires, comme ceux du chant musical, soit parce qu'ils ne sont pas fixes & déterminés, soit parce qu'ils ne suivent par les proportions harmoniques, soit enfin parce que le nombre en seroit infini. La seconde est l'inutilité dont seroient ces notes, qui serviroient tout au plus à conduire des acteurs médiocres, en les rendant plus froids qu'ils ne le seroient en suivant la nature.

Il reste une question de fait à examiner, savoir si les anciens ont eu des notes pour leur *Déclamation*. Aristoxene dit qu'il y a un chant du discours qui naît de la différence des accents ; & Denis d'Halicarnasse nous apprend que chez les Grecs l'élévation de la voix dans l'accent aigu, & son abaissement dans le grave, étoient d'une quinte entiere ; & que dans l'accent circonflexe, composé des deux autres, la voix parcouroit deux fois la même quinte en montant & en descendant sur la même syllabe.

Comme il n'y avoit dans la langue greque aucun mot qui n'eût son accent, ces élévations & abaissemens continuels d'une quinte devoient rendre la prononciation greque assez chantante. Les Latins (Cic. *orat.* 57, Quint. *l. IX.*) avoient, ainsi que les Grecs, les accents aigu, grave, & circonflexe ; & ils y joignoient encore d'autres signes, propres à marquer les longues, les breves, les repos, les suspensions, l'accélération, *&c.* Ce sont ces notes de la prononciation dont parlent les grammairiens des siecles postérieurs, qu'on a prises pour celles de la *Déclamation*.

Cicéron, en parlant des accens, emploie le terme général de *sonus*, qu'il prend encore dans d'autres acceptions.

On ignore quelle étoit la valeur des accents chez les Latins ; mais on sait qu'ils étoient, comme les Grecs, fort sensibles à l'harmonie du discours : ils avoient des longues & des breves, les premieres en général doubles des secondes dans leur durée ; & ils en avoient aussi d'indéterminées, *irrationales*. Mais nous ignorons la valeur de ces durées, & nous ne savons pas davantage si dans les accents on partoit d'un ton fixe & déterminé.

Comme l'imagination ne peut jamais suppléer au défaut des impressions reçues par les sens, on n'est pas plus en état de se représenter des sons qui n'ont pas frapé l'oreille, que des couleurs qu'on n'a pas vues, ou des odeurs & des saveurs qu'on n'a pas éprouvées. Ainsi, je doute fort que les Critiques qui se sont le plus enflamés sur le mérite de l'harmonie des langues greque & latine, aient jamais eu une idée bien ressemblante des choses dont ils parloient avec tant de chaleur. Nous savons qu'elles avoient une harmonie ; mais nous devons avouer qu'elles n'ont plus rien de semblable, puisque nous les prononçons avec les intonations & les inflexions de notre langue naturele qui sont très-différentes.

Je suis persuadé que nous serions fort choqués de la véritable Prosodie des anciens ; mais comme en fait de sensations l'agrément & le désagrément dépendent de l'habitude des organes, les Grecs & les Romains pouvoient trouver de grandes beautés dans ce qui nous déplairoit beaucoup.

Cicéron dit que la *Déclamation* met encore une nouvele modification dans la voix, dont les inflexions suivoient les mouvemens de l'âme (Orator, *xvij*, 55.) *Vocis mutatione totidem sunt, quot animorum qui maxime voce moventur* ; & il ajoute qu'il y a une espece de chant dans la récitation animée du simple discours : *Est etiam in dicendo cantus obscurior*. Ibid. xviij, 57.

Mais cette Prosodie qui avoit quelques caracteres du chant, n'en étoit pas un véritable, quoiqu'il y eût des acompagnemens de flûtes ; sans quoi il faudroit dire que Caïus Gracchus haranguoit en chantant, puisqu'il avoit derriere lui un esclave qui régloit ses tons avec une flûte. Il est vrai que la *Déclamation* du théâtre, *modulatio scenica*, avoit pénétré dans la tribune ; & c'étoit un vice que Cicéron & Quintilien après lui recomandoient d'éviter. Cependant on ne doit pas s'imaginer que Gracchus eût dans ses harangues un acompagnement suivi. La flûte ou le *tonorion* de l'esclave ne servoit qu'à ramener l'orateur à un ton modéré, lorsque sa voix montoit trop haut ou descendoit trop bas. Ce flûteur qui étoit caché derriere Gracchus, *qui staret occulte post ipsum*, n'étoit vrai-semblablement entendu que de lui, lorsqu'il falloit donner ou rétablir le ton. Cicéron, Quintilien, & Plutarque, ne nous donnent pas une autre idée de l'usage de *tonorion*. *Quo illum aut remissum excitaret, aut a contentione revocaret*. Cic. III De orat. *lx*, 225. *Cui concionanti consistens post eum musices fistula, quam* tonorion *vocant, modos quibus deberet intendi ministrabat*. Quintil. *I, x*. Il paroît que c'est le diapason d'aujourd'hui.

„ Caïus Gracchus l'orateur, qui étoit de nature „ homme âpre, véhément, & violent en sa façon „ de dire, avoit une petite flûte bien accommo„ dée avec laquelle les musiciens ont accoutumé „ de conduire tout doucement la voix du haut „ en bas & du bas en haut par toutes les notes „ pour enseigner à entoner, & ainsi, comme il „ harangnoit, il y avoit l'un de ses serviteurs „ qui, étant debout derriere lui, comme il sor„ toit un petit de ton en parlant, lui entonoit un „ ton plus doux & plus gracieux en le retirant „ de son exclamation, & lui ôtant l'âpreté & „ l'accent colérique de sa voix „. Plutarque, dans son traité *Comment il faut retenir la colere*, traduction d'Amyot.

Les flûtes du théâtre pouvoient faire une sorte d'acompagnement suivi, sans que la récitation fût un véritable chant ; il suffisoit qu'elle en eût

quelques caracteres. Je crois qu'on pourroit prendre un parti moyen entre ceux qui regardent la *Déclamation* des anciens comme un chant semblable à nos opéra, & ceux qui croient qu'elle étoit du même genre que celle de notre théâtre.

Après tout ce que je viens d'exposer, je ne serois pas éloigné de penser que les Romains avoient un art de noter la prononciation plus exactement que nous ne la marquons aujourd'hui. Peut-être même y avoit-il des notes pour indiquer aux acteurs commençans les tons qu'ils devoient employer dans certaines impressions, parce que leur *Déclamation* étoit acompagnée d'une basse de flûtes, & qu'elle étoit d'un genre absolument différent de la nôtre. L'acteur pouvoit ne mettre guere plus de sa part dans la récitation, que nos acteurs n'en mettent dans le récitatif de nos opéra.

Ce qui me donne cette idée, car ce n'est pas un fait prouvé, c'est l'état même des acteurs à Rome; ils n'étoient pas, comme chez les Grecs, des hommes libres qui se destinoient à une profession, qui chez eux n'avoit rien de bas dans l'opinion publique, & qui n'empêchoit pas celui qui l'exerçoit de remplir des emplois honorables. A Rome ces acteurs étoient ordinairement des esclaves étrangers ou nés dans l'esclavage: ce ne fut que l'état vil de la persone qui avilit cette profession. Le latin n'étoit pas leur langue maternele, & ceux même, qui étoient nés à Rome ne devoient parler qu'un latin altéré par la langue de leurs peres & de leurs camarades. Il faloit donc que les maîtres qui les dressoient pour le théâtre commençassent par leur donner la vraie prononciation, soit par raport à la durée des mesures, soit par raport à l'intonation des accents; & il est probable que, dans les leçons qu'ils leur donnoient à étudier, ils se servoient des notes dont les grammairiens postérieurs ont parlé. Nous serions obligés d'user des mêmes moyens, si nous avions à former pour notre théâtre un acteur Normand ou Provençal, quelque intelligence qu'il eût d'ailleurs. Si de pareils soins seroient nécessaires pour une Prosodie aussi simple que la nôtre, combien en devoit-on prendre avec des étrangers pour une Prosodie qui avoit quelques-uns des caracteres du chant? Il est assez vrai-semblable qu'outre les marques de la prononciation réguliere, on devoit employer, pour une *Déclamation* théâtrale qui avoit besoin d'un acompagnement, des notes pour les élévations & les abaissemens de voix d'une quantité déterminée, pour la valeur précise des mesures, pour presser ou ralentir la prononciation, l'interrompre, l'entrecouper, augmenter ou diminuer la force de la voix, *&c.*

Voilà quelle devoit être la fonction de ceux que Quintilien nomme *Artifices pronunciandi*. Mais tous ces secours n'ont encore rien de commun avec la *Déclamation* considérée comme étant l'expression des sentimens & de l'agitation de l'âme. Cette expression est si peu du ressort de la note, que, dans plusieurs morceaux de Musique, les compositeurs sont obligés d'écrire en marge dans quel caractere ces morceaux doivent être exécutés. La parole s'écrit, le chant se note; mais la *Déclamation* expressive de l'âme ne se prescrit point; nous n'y sommes conduits que par l'émotion qu'excitent en nous les passions qui nous agitent. Les acteurs ne mettent de vérité dans leur jeu, qu'autant qu'ils excitent en nous une partie de ces émotions. *Si vis me flere, dolendum est*, &c.

A l'égard de la simple récitation, celle des Romains étant si différente de la nôtre, ce qui pouvoit être d'usage alors ne pouroit s'employer aujourd'hui. Ce n'est pas que nous n'ayons une Prosodie à laquelle nous ne pourions manquer sans choquer sensiblement l'oreille: un auteur ou un orateur qui emploiroit un *é* fermé bref au lieu d'un *è* ouvert long, révolteroit un auditoire, & paroîtroit étranger au plus ignorant des auditeurs instruits par le simple usage; car l'usage est le grand maître de la prononciation, sans quoi les regles surchargeroient inutilement la mémoire.

Je crois avoir montré à quoi pouvoient se réduire les prétendues notes déclamatoires des anciens, & la vanité du système proposé à notre égard. En reconoissant les anciens pour nos maîtres & nos modeles, ne leur donnons pas une supériorité imaginaire: le plus grand obstacle pour les égaler est de les regarder comme inimitables. Tâchons de nous préserver également de l'ingratitude & de la superstition littéraire.

Nos qui sequimur probabilia, nec ultra id quod verisimile occurrerit progredi possumus, & refellere sine pertinacia & refelli sine iracundia parati sumus. Cicer. *II Tuscul. ij* 5.

Déclamation. (*Belles Lettres.*) Discours ou harangue sur un sujet de pure invention, que les anciens rhéteurs faisoient prononcer en public à leurs écoliers afin de les exercer.

Chez les Grecs la *Déclamation* prise en ce sens étoit l'art de parler indifféremment sur toutes sortes de sujets, & de soutenir également le pour & le contre, de faire paroître juste ce qui étoit injuste, & de détruire, au moins de combattre les plus solides raisons. C'étoit l'art des sophistes, que Socrate avoit décrédité, mais que Démétrius de Phalere remit depuis en vogue. Ces sortes d'exercices, comme le remarque M. de S. Évremont, n'étoient propres qu'à mettre de la fausseté dans l'esprit & à gâter le goût, en acoutumant les jeunes gens à cultiver leur imagination plutôt qu'à former leur jugement, & à ebercher des vrai-semblances pour en imposer aux auditeurs, plutôt que de bonnes raisons pour les convaincre. *Voyez* Sophiste.

Déclamation est un mot connu dans Horace, & plus encore dans Juvénal; mais il ne le fut point à Rome avant Cicéron & Calvus. Ce fut par ces sortes de compositions que dans sa jeunesse ce grand orateur se forma à l'Éloquence. Comme

elles étoient une image de ce qui se passoit dans les conseils & au bâreau, tous ceux qui aspiroient à l'Éloquence ou qui vouloient s'y perfectioner, c'est-à-dire, les premieres persones de l'État, s'appliquoient à ces exercices, qui étoient tantôt dans le genre délibératif, & tantôt dans le judiciaire, rarement dans le démonstratif. On croit qu'un rhéteur nommé *Plotius-Gallus* en introduisit le premier l'usage à Rome.

Tant que ces *Déclamations* se tinrent dans de justes bornes, & qu'elles imiterent parfaitement la forme & le style des véritables plaidoyers, elles furent d'une grande utilité; car les premiers rhéteurs latins les avoient conçues d'une toute autre maniere que n'avoient fait les sophistes grecs : mais elles dégénérerent bientôt par l'ignorance & le mauvais goût des maîtres. On choisissoit des sujets fabuleux tout extraordinaires, & qui n'avoient aucun raport aux matieres du bâreau. Le style répondoit au choix des sujets : ce n'étoient qu'expressions recherchées, pensées brillantes, pointes, antithèses, jeux de mots, figures outrées, vaine enflure, en un mot ornemens puériles entassés sans jugement, comme on peut s'en convaincre par la lecture d'une ou de deux de ces pieces recueillies par Séneque: ce qui faisoit dire à Pétrone que les jeunes gens sortoient des écoles publiques avec un goût gâté, n'y ayant rien vu ni entendu de ce qui est d'usage, mais des imaginations bizâres & des discours ridicules. Aussi convient-on généralement que ces *Déclamations* furent une des principales causes de la corruption de l'Éloquence parmi les Romains.

Aujourd'hui la *Déclamation* est bornée à certains exercices qu'on fait faire aux étudians pour les acoutumer à parler en public. C'est en ce sens qu'on dit une *Déclamation* contre Annibal, contre Pyrrhus, les *Déclamations* de Quintilien.

Dans certains colléges on appele *Déclamations*, de petites pieces de théâtre qu'on fait *déclamer* aux écoliers pour les exercer, ou même une tragédie qu'ils représentent à la fin de chaque année. On en a reconu l'abus dans l'Université de Paris, où on leur a substitué des exercices sur les auteurs classiques, beaucoup plus propres à former le goût, & qui acoutument également les jeunes gens à cette confiance modeste, nécessaire à tous ceux qui sont obligées de parler en public. *Voyez* Collége.

Déclamation se prend aussi pour l'art de prononcer un discours avec les tons & les gestes convenables. (*L'Abbé* Mallet.)

Déclamation théâtrale. (*Art du Théâtre*.) La *Déclamation* naturele donna naissance à la Musique; la Musique, à la Poésie; la Musique & la Poésie à leur tour firent un art de la *Déclamation*.

Les accens de la joie, de l'amour, & de la douleur sont les premiers traits que la Musique s'est proposé de peindre. L'oreille lui a demandé l'harmonie, la mesure, & le mouvement; la Musique a obéi à l'oreille : d'où la Mélopée. Pour donner à la Musique plus d'expression & de vérité, on a voulu articuler les sons employés dans la mélodie, c'est-à-dire, parler en chantant; mais la Musique avoit une mesure & un mouvement réglés ; elle a donc exigé des mots adaptés aux mêmes nombres : d'où l'art des vers. Les nombres donnés par la Musique & observés par la Poésie, invitoient la voix à les marquer : d'où l'art *rhythmique*. Le geste a suivi naturélement l'expression & le mouvement de la voix : d'où l'art *hypocritique*, ou l'action théâtrale, que les Grecs appeloient *Orchesis*, les Latins *Saltatio*, & que nous avons pris pour la danse.

C'est là qu'en étoit la *Déclamation*, lorsqu'Eschyle fit passer la Tragédie du chariot de Thespis sur les théâtres d'Athènes. La Tragédie, dans sa naissance, n'étoit qu'une espece de chœur, où l'on chantoit des dithyrambes à la louange de Bacchus; & par conséquent la *Déclamation* tragique fut d'abord un chant musical. Pour délasser le chœur, on introduisit sur la scène un personage qui parloit dans le repos. Eschyle lui donna des interlocuteurs; le dialogue devint la piece, & le chœur forma l'intermede. Quelle fut dès-lors la *Déclamation théâtrale?* Les savans sont divisés sur ce point de Littérature.

Ils conviennent tous que la Musique étoit employée dans la Tragédie: mais l'employoit-on seulement dans les chœurs, l'employoit-on même dans le dialogue? M. Dacier ne fait pas difficulté de dire; *C'étoit un assaisonement de l'intermede & non de toute la piece ; cela leur auroit paru monstrueux*. M. l'abbé du Bos convient que la *Déclamation tragique* n'étoit point un chant, atendu qu'elle étoit réduite aux moindres intervalles de la voix ; mais il prétend que le dialogue lui-même avoit cela de commun avec les chœurs, qu'il étoit soumis à la mesure & au mouvement, & que la modulation en étoit notée. M. l'abbé Vatri va plus loin : il veut que l'anciene *Déclamation* fût un chant proprement dit. L'éloignement des temps, l'ignorance où nous sommes sur la Prosodie des langues ancienes, & l'ambiguité des termes dans les auteurs qui en ont écrit, ont fait naître parmi nos savans cette dispute difficile à terminer, mais heureusement plus curieuse qu'intéressante. En effet, que l'immensité des théâtres chez les Grecs & chez les Romains ait borné leur *Déclamation théâtrale* aux grands intervalles de la voix, ou qu'ils aient eu l'art d'y rendre sensibles dans le lointain les moindres inflexions de l'organe & les nuances les plus délicates de la prononciation; que dans la premiere supposition ils aient asservi leur *Déclamation* aux regles du chant, ou que dans la seconde ils aient conservé au théâtre l'expression libre & naturele de la parole ; les temps, les lieux, les hommes, les langues, tout est changé au point que l'exemple des anciens dans cette partie n'est plus d'aucune autorité pour nous.

A l'égard de l'action, sur les théâtres de Rome & d'Athènes l'expression du visage étoit interdite aux comédiens par l'usage des masques ; & quel charme de moins dans leur *Déclamation !* Pour concevoir comment un usage qui nous paroît si choquant dans le genre noble & pathétique, a pu jamais s'établir chez les anciens, il faut supposer qu'à la faveur de l'étendue de leurs théâtres, le dissonance monstruense de ces traits fixes & inanimés avec une action vive & une succession rapide de sentimens, souvent opposés, échapoit aux ieux des spectateurs. On ne peut pas dire la même chose du défaut de proportion qui résultoit de l'exhaussement du cothurne ; car le lointain, qui raproche les extrémités, ne rend que plus frapente la difformité de l'ensemble. Il falloit donc que l'acteur fût enfermé dans une espece de statue colossale, qu'il faisoit mouvoir comme par ressorts ; & dans cette supposition comment concevoir une action libre & naturele ? Cependent il est à présumer que les anciens avoient porté le geste au plus haut degré d'expression, puisque les Romains trouverent à se consoler de la perte d'Ésopus & de Roscius dans le jeu muet de leurs pantomimes : il faut même avouer que la *Déclamation* muete a ses evantages, comme nous aurons lieu de l'expliquer dans la suite de cet erticle ; mais elle n'a que des momens ; & dans une action suivie il n'est point d'expression qui supplée à la parole.

Nous ne savons pas, dire-t-on, ce que faisoient ces pantomimes : cela peut être ; mais nous savons ce qu'ils ne faisoient pas. Nous sommes très-sûrs, par exemple, que dans le défi de Pilade & d'Hilas, l'ecteur qui triompha dans le rôle d'Agamemnon, quelque talent qu'on lui suppose, étoit bien loin de l'expression naturele de ces trois vers de Racine :

Heureux qui, satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis ataché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché !

Ainsi, loin de justifier l'espece de fureur qui se répandit dans Rome du temps d'Auguste pour le spectacle des pantomimes, nous la regardons comme une de ces manies bizâres qui naissent communément de la satiété des bonnes choses : maladies contagieuses qui alterent les esprits, corrompent le goût, & anéantissent les vreis talens. (*Voyez* PANTOMIME *&* *l'article précédent sur la* DÉCLAMATION NOTÉE, *où l'on traite du partage de l'action théâtrale, & de la possibilité de noter la* Déclamation ; *deux points très-difficiles à discuter, & qui demandoient tous les talens de la persone qui s'en étoit chargée.*)

On entend dire souvent qu'il n'y a guere dans les arts que des beautés de convention ; c'est le moyen de tout confondre : mais, dans les arts d'imitation, la premiere regle est de ressembler ; & cette convention est absurde & barbare, qui tend à corrompre ou à mutiler dans la Peinture les beautés de l'original.

Telle étoit le *Déclamation* chez les Romains, lorsque la ruine de l'Empire entreîna celle des théâtres. Mais après que la Barbarie eut extirpé toute espece d'habitude, & que la nature se fut reposée dans une longue stérilité ; rajeunie par son repos, elle reparut telle qu'elle evoit été avant l'altération de ses principes. C'est ici qu'il faut prendre dans son origine la différence de notre *Déclamation* evec celle des anciens.

Lors de la renaissance des lettres en Europe, la Musique y étoit peu connue ; le rhythme n'avoit pas même de nom dans les langues modernes ; les vers ne différoient de la prose que par la quantité numérique des syllabes divisées également, & par cette consonance des finales que nous evons appelée *Rime*, invention gothique, dont l'esprit & l'oreille n'ont pas laissé de se faire un plaisir. Mais heureusement pour la Poésie dramatique, la rime, qui rend nos vers si monotones, ne fit qu'en marquer les divisions, sans leur donner ni cadence ni metre. Ainsi, la nature fit permi nous ce que l'art d'Eschyle s'étoit éforcé de faire chez les Athéniens, en donnant à la Tragédie un vers aussi approchant qu'il étoit possible de la Prosodie libre & variée du langage familier. Les oreilles n'étoient point acoutumées au charme de l'harmonie, & l'on n'exigea du poëte, ni des flûtes pour soutenir la *Déclamation*, ni des chœurs pour servir d'intermedes. Nos salles de spectacle avoient peu d'étendue. On n'eut donc besoin, ni de masques pour grôssir les treits & la voix, ni du cothurne exhaussé pour suppléer aux dégradations du lointain. Les acteurs parurent sur la scéne dans leurs proportions naturelles ; leur jeu fut aussi simple que les vers qu'ils déclamoient, & faute d'art ils nous indiquerent cette vérité qui en est le comble.

Nous disons qu'ils nous l'indiquerent, car ils en étoient eux-mêmes bien éloignés : plus leur *Déclamation* étoit simple, moins elle étoit noble & digne : or c'est de l'assemblage de ces qualités que résulte l'imitation parfaite de la belle nature. Mais ce milieu est difficile à saisir, & pour éviter la bassesse on se jeta dans l'empbase. Le merveilleux séduit & entraîne la multitude ; on se plut à croire que les héros devoient chanter en parlant ; on n'avoit vu jusqu'alors sur la scéne qu'un naturel inculte & bas, on applaudit avec transport à un ertifice brillant & noble.

Une *Déclamation* applaudie ne pouvoit manquer d'être imitée ; & comme les excès vont toujours en croissant, l'ert ne fit que s'éloigner de plus en plus de la nature, jusqu'à ce qu'un homme extraordinaire osa tout-à-coup l'y ramener : ce fut Baron, l'éleve de Moliere, & l'instituteur de la belle *Déclamation*. C'est son exemple qui va fonder nos principes ; & nous n'avons qu'une réponse à faire aux partisans de le *Déclamation* chantante : *Baron parloit en déclamant*, ou plutôt *en récitant*,

pour parler le langage de Baron lui-même ; car il étoit blessé du seul mot de *Déclamation*. Il imaginoit avec chaleur, il concevoir avec finesse, il se pénétroit de tout. L'enthousiasme de son art montoit les ressorts de son âme au ton des sentimens qu'il avoit à exprimer ; il paroissoit, on oublioit l'acteur & le poëte : la beauté majestuense de son action & de ses traits répandoit l'illusion & l'intérêt. Il parloit, c'étoit Mithridate ou César : ni ton, ni geste, ni mouvement qui ne fût celui de la nature. Quelquefois familier, mais toujours vrai, il pensoit qu'un roi dans son cabinet ne devoit point être ce qu'on appele un *Héros de théâtre*.

La *Déclamation* de Baron causa une surprise mêlée de ravissement ; on reconut la perfection de l'art; la simplicité & la noblesse réunies ; un jeu tranquille, sans froideur; un jeu véhément, impétueux avec décence ; des nuances infinies, sans que l'esprit s'y laissât apercevoir. Ce prodige fit oublier tout ce qui l'avoit précédé, & fut le digne modele de tout ce qui devoit le suivre.

Bientôt on vit s'élever Beaubourg, dont le jeu, moins correct & plus heurté, ne laissoit pas d'avoir une vérité fiere & mâle. Suivant l'idée qui nous reste de ces deux acteurs, Baron étoit fait pour les rôles d'Auguste & de Mithridate ; Beaubourg, pour ceux de Rhadamiste & d'Atrée. Dans la mort de Pompée, Baron jouant César entroit chez Ptolomée comme dans sa salle d'audience, entouré d'une foule de courtisans qu'il acueilloit d'un mot, d'un coup d'œil, d'un signe de tête. Beaubourg, dans la même scène, s'avançoit avec la hauteur d'un maître au milieu de ses esclaves, parmi lesquels il sembloit compter les spectateurs euxmêmes, à qui son regard faisoit baisser les ieux.

Nous passons sous silence les lamentations mélodieuses de mademoiselle Duclos, pour rapeler le langage simple, touchant, & noble de mademoiselle le Couvreur, supérieure peut-être à Baron lui-même, en ce qu'il n'eut qu'à suivre la nature, & qu'elle eut à la corriger. Sa voix n'étoit point harmonieuse, elle sut la rendre pathétique : sa taille n'avoit rien de majestueux, elle l'anoblit par les décences : ses ieux s'embélissoient par les larmes, & ses traits par l'expression du sentiment: son âme lui tint lieu de tout.

On vit alors ce que la scène tragique a jamais réuni de plus parfait, les ouvrages de Corneille & de Racine représentés par des acteurs dignes d'eux. En suivant les progrès & les vicissitudes de la *Déclamation théâtrale*, nous essayons de donner une idée des talens qu'elle a signalés, convaincus que les principes de l'art ne sont jamais mieux sentis que par l'étude des modeles. Corneille & Racine nous restent. Baron & la le Couvreur ne sont plus : leurs leçons n'étoient écrites que dans le souvenir de leurs admirateurs ; leur exemple s'est évanoui avec eux.

Nous ne nous arrêterons point à la *Déclamation* comique ; persone n'ignore qu'elle ne doive être la peinture fidele du ton & de l'extérieur des persónages dont la Comédie imite le mœurs. Tout le talent consiste dans le naturel ; & tout l'exercice, dans l'usage du monde : or le naturel ; ne peut s'enseigner, & les mœurs de la société ne s'étudient point dans les livres ; cependant nous placerons ici une réflexion qui nous a échapé en parlant de la Tragédie, & qui est commune aux deux genres. C'est que par la même raison qu'un tableau destiné à être vu de loin, doit être peint à grandes touches, le ton du Théâtre doit être plus haut, le langage plus soutenu, la prononciation plus marquée que dans la société, où l'on se communique de plus près, mais toujours dans les proportions de la perspective, c'est-à-dire, de maniere que l'expression de la voix soit réduite au degré de la nature, lorsqu'elle parvient à l'oreille des spectateurs. Voilà dans l'un & l'autre genre la seule exagération qui soit permise; tout ce qui l'excede est vicieux.

On ne peut voir ce que la *Déclamation* a été, sans pressentir ce qu'elle doit être. Le but de tous les arts est d'intéresser par l'illusion ; dans la Tragédie, l'intention du poëte est de la produire ; l'atente du spectateur est de l'éprouver ; l'emploi du comédien est de remplir l'intention du poëte & l'atente du spectateur. Or le seul moyen de produire & d'entretenir l'illusion, c'est de ressembler à ce qu'on imite. Quelle est donc la réflexion que doir faire le comédien en entrant sur la scène ? la même qu'a dû faire le poëte en prenant la plume. *Qui va parler ? quel est son rang ? quelle est sa situation ? quel est son caractere ? comment s'exprimeroit-il s'il paroissoit lui-même ? Achille & Agamemnon se braveroient-ils en cadence ?* On peut nous opposer qu'ils ne se braveroient pas en vers, & nous l'avouerons sans peine.

Cependant, nous dira-t-on, les Grecs ont cru devoir embélir la Tragédie par le nombre & l'harmonie des vers. Pourquoi, si l'on a donné dans tous les temps au style dramatique une cadence marquée, vouloir la banir de la *Déclamation?* Qu'il nous soit permis de répondre, qu'à la vérité priver le style héroïque du nombre & de l'harmonie, ce seroit dépouiller la nature de ses grâces les plus touchantes ; mais que pour l'embélir il faut prendre ses ornemens en elle-même, & que l'un de ses ornemens est la variété. Les grands écrivains l'ont bien senti, lorsqu'ils ont pris soin de varier le nombre & la cadence du vers héroïque ; & voyez de combien de manieres Racine l'a coupé pour le rendre plus naturel. Il n'est aucune espece de nombre qui n'ait sa place dans le langage de la nature ; il n'en est aucun dont elle garde servilement la périodique uniformité. La monotonie est donc vicieuse dans le style du poëte comme dans la *Déclamation* de l'acteur ; & le premier qui a introduit des interlocuteurs sur la scène tragique, Eschyle lui-même, pensoit comme nous ; puisqu'obligé de céder au gout des Athéniens pour les vers, il n'a employé que le plus

ſimple & le moins cadencé de tous, afin de ſe raprocher autant qu'il lui étoit poſſible de cette proſe naturelle dont il s'éloignoit à regret. Voudrions-nous pour cela banir aujourd'hui les vers du dialogue? Non, puiſque l'habitude nous ayant rendus inſenſibles à ce défaut de vrai-ſemblance, on peut joindre le plaiſir de voir une penſée, un ſentiment, ou une image artiſtement enchâſſée dans les bornes d'un vers, à l'avantage de donner pour aide à la mémoire un point fixe dans la rime, & dans la meſure un eſpace déterminé. *Voyez* VERS.

Remontons au principe de l'illuſion. Le héros diſparoît de la ſcène, dès qu'on y aperçoit le comédien ou le poëte, cependant comme le poëte fait penſer & dire au perſonage qu'il emploie, non ce qu'il a dit & penſé, mais ce qu'il a dû penſer & dire, c'eſt à l'acteur à l'exprimer comme le perſonage eût dû faire. C'eſt là le choix de la belle nature, & le point important & difficile de l'art de la *Déclamation*. La nobleſſe & la dignité ſont les décences du Théâtre héroïque: leurs extrêmes ſont l'emphaſe & la familiarité; écueils communs à la *Déclamation* & au ſtyle, & entre leſquels marchent également le poëte & le comédien. Le guide qu'ils doivent prendre dans ce détroit de l'art, c'eſt une idée juſte de la belle nature. Reſte à ſavoir dans quelles ſources le comédien doit la puiſer.

La premiere eſt l'éducation. Baron avoit coutume de dire qu'*un comédien devroit avoir été nouri ſur les genoux des reines*; expreſſion peu meſurée, mais bien ſentie.

Le ſeconde ſeroit le jeu d'un acteur conſommé; mais ces modeles ſont rares, & l'on néglige trop la tradition, qui ſeule pouroit les perpétuer. On ſait, par exemple, avec quelle fineſſe d'intelligence & de ſentiment Baron, dans le début de Mithridate avec ſes deux fils, marquoit ſon amour pour Xiphares & ſa haine contre Pharnace. On ſait que dans ces vers,

Prince, quelques raiſons que vous me puiſſiez dire,
Votre devoir ici n'a point dû vous conduire,
Ni vous faire quiter, en de ſi grands beſoins,
Vous le Pont, vous Colchos, confiés à vos ſoins;

il diſoit à Pharnace, *vous le Pont*, avec la hauteur d'un maître & la froide ſévérité d'un juge; & à Xiphares, *vous Colchos*, avec l'expreſſion d'un reproche ſenſible & d'une ſurpriſe mêlée d'eſtime, telle qu'un pere tendre la témoigne à un fils dont la vertu n'a pas rempli ſon atente. On ſait que dans ce vers de Pyrrhus à Andromaque,

Madame, en l'embraſſant, ſongez à le ſauver;

le même acteur employoit, au lieu de la menace, l'expreſſion pathétique de l'intérêt & de la pitié; & qu'au geſte touchant dont il acompagnoit ces mots, *en l'embraſſant*, il ſembloit tenir Aſtyanax entre ſes mains, & le préſenter à ſa mere. On ſait que dans ce vers de Sévere à Félix,

Servez bien votre Dieu, ſervez votre monarque;

il permettoit l'un & ordonoit l'autre avec les gradations convenables au caractere d'un favori de Décie, qui n'étoit pas intolérant. Ces exemples, & une infinité d'autres qui nous ont été tranſmis par des amateurs éclairés de la belle *Déclamation*, devroient être ſans ceſſe préſens à ceux qui courent la même carriere; mais la plupart négligent de s'en inſtruire, avec autant de confiance que s'ils étoient par eux-mêmes en état d'y ſuppléer.

La troiſieme (mais celle-ci regarde l'action, dont nous parlerons dans la ſuite), c'eſt l'étude des monumens de l'antiquité. Celui qui ſe diſtingue le plus aujourd'hui dans la partie de l'action théâtrale, & qui ſoutient le mieux par ſa figure l'illuſion du merveilleux ſur notre ſcène lyrique, M. Chaſſé, doit la fierté de ſes atitudes, la nobleſſe de ſon geſte, & la belle entente de ſes vêtemens, aux chefs-d'œuvre de ſculpture & de peinture qu'il a ſavament obſervés.

La quatrieme enfin, la plus féconde & la plus négligée, c'eſt l'étude des originaux, & l'on n'en voit guere que dans les livres. Le monde eſt l'école d'un comédien, théâtre immenſe, où tous les états, toutes les paſſions, tous les caracteres ſont en jeu. Mais comme la plupart de ces modeles manquent de nobleſſe & de correction, l'imitateur peut s'y méprendre, s'il n'eſt d'ailleurs éclairé dans ſon choix. Il ne ſuffit donc pas qu'il peigne d'après nature, il faut encore que l'étude aprofondie des belles proportions & des grands principes du deſſein l'ait mis en état de la corriger.

L'étude de l'hiſtoire & des ouvrages d'imagination, eſt pour lui ce qu'elle eſt pour le peintre & pour le ſculpteur. Que l'artiſte qui voudra peindre Didon mourante, & l'actrice qui voudra la repréſenter, prenent leçon dans Virgile, *Énéi. IV*, 688.

Illa graves oculos conata attollere, rurſus
Deficit . . . . . .
Ter ſeſe attollens, cubitoque innixa levavit,
Ter revoluta toro eſt: oculiſque errantibus alto
Quæſivit cœlo lucem, ingemuitque reperta.

Dans la Pharſale, Afranius, lieutenant de Pompée, voyant ſon armée périr par la ſoif, demande à parler à Céſar; il paroît devant lui, mais comment?

. . . . Servata precanti
Majeſtas, non fracta malis; interque priorem
Fortunam, caſuſque novos, gerit omnia victi,
Sed ducis, & veniam ſecuro pectore poſcit.

Quelle image, & quelle leçon pour un acteur intelligent?

Les livres ne présentent point de modeles aux ieux, mais ils en offrent à l'esprit: ils donnent le ton à l'imagination & au sentiment; & l'imagination & le sentiment le donnent aux organes.

On a vu des exemples d'une belle *Déclamation* sans étude, & même, dit-on, sans esprit. Oui, sans doute, si l'on entend par esprit la vivacité d'une conception légere, qui se repose sur les riens, & qui voltige sur les choses. Cette sorte d'esprit n'est pas plus nécessaire pour jouer le rôle d'Ariane, qu'il ne l'a été pour composer les fables de la Fontaine & les tragédies de Corneille.

Il n'en est pas de même du bon esprit: c'est par lui seul que le talent d'un acteur s'étend & se plie à différens caracteres. Celui qui n'a que du sentiment, ne joue bien que son propre rôle; celui qui joint à l'âme l'intelligence, l'imagination, & l'étude, s'affecte & se pénetre de tous les caracteres qu'il doit imiter, jamais le même, & toujours ressemblant: ainsi, l'âme, l'imagination, l'intelligence, & l'étude, doivent concourir à former un excellent comédien. C'est par le défaut de cet acord, que l'un s'emporte où il devroit se posséder; que l'autre raisone où il devroit sentir: plus de nuances, plus de vérité, plus d'illusion, & par conséquent plus d'intérêt.

Il est d'autres causes d'une *Déclamation* défectueuse; il en est de la part de l'acteur, de la part du poëte, de la part du Public lui-même.

L'acteur à qui la nature a refusé les avantages de la figure & de l'organe, veut y suppléer à force d'art: mais quels sont les moyens qu'il emploie? les traits de son visage manquent de noblesse; il les charge d'une expression convulsive: sa voix est sourde ou foible; il la force pour éclater: ses positions natureles n'ont rien de grand; il se met à la torture, & semble par une gesticulation outrée vouloir se couvrir de ses bras. Nous dirons à cet acteur, quelques applaudissemens qu'il arrache au Public: Vous voulez corriger la nature, & vous la rendez monstrueuse: vous sentez vivement, parlez de même, & ne forcez rien: que votre visage soit muet; on sera moins blessé de son silence que de ses contorsions: les ieux pouront vous censurer; mais les cœurs vous applaudiront, & vous arracherez des larmes à vos critiques.

A l'égard de la voix, il en faut moins qu'on ne pense pour être entendu dans nos salles de spectacle; & il est peu de situations au théâtre où l'on soit obligé d'éclater: dans les plus violentes même, qui ne sent l'avantage qu'a sur les cris & les éclats, l'expression d'une voix entrecoupée par les sanglots, ou étoufée par la passion? On raconte d'une actrice célebre, qu'un jour sa voix s'éteignit dans la Déclaration de Phedre: elle eut l'art d'en profiter; on n'entendit plus que les accens d'une âme épuisée de sentiment. On prit cet accident pour l'éfort de la passion, comme en effet il pouvoit l'être; & jamais cette scène admirable n'a fait sur les spectateurs une si violente impression. Mais dans cette actrice, tout ce que la beauté a de plus touchant suppléoit à la foiblesse de l'organe. Le jeu retenu demande une vive expression dans les ieux & dans les traits, & nous ne balançons point à bannir du théâtre celui à qui la nature a refusé tous ces secours à la fois. Une voix ingrate, des ieux muets, & des traits inanimés, ne laissent aucun espoir au talent intérieur de se manifester au dehors.

Quelles ressources au contraire n'a point sur la scène tragique celui qui joint une voix flexible, sonore, & touchante, à une figure expressive & majestueuse? & qu'il connoît peu ses intérêts, lorsqu'il emploie un art mal entendu à profaner en lui la noble simplicité de la nature!

Qu'on ne confonde pas ici une *Déclamation* simple avec une *Déclamation* froide: elle n'est souvent froide que pour n'être pas simple; & plus elle est simple, plus elle est susceptible de chaleur: elle ne fait point soner les mots, mais elle fait sentir les choses; elle n'analyse point la passion, mais elle la peint dans toute sa force.

Quand les passions sont à leur comble, le jeu le plus fort est le plus vrai: c'est là qu'il est beau de ne plus se posséder ni se connoître. Mais les décenees? les décences exigent que l'emportement soit noble, & n'empêchent pas qu'il ne soit excessif. Vous voulez qu'Hercule soit maître de lui dans ses fureurs! n'entendez-vous pas qu'il ordone à son fils d'aller assassiner sa mere? Quelle modération atendez-vous d'Orosmane? Il est prince, dites-vous: il est bien autre chose; il est amant, & il tue Zaïre. Hécube, Clytemnestre, Mérope, Déjanire, sont filles & femmes de héros: oui; mais elles sont meres, & l'on veut égorger leurs enfans. Applaudissez à l'actrice (mademoiselle Dumesnil) qui oublie son rang, qui vous oublie, & qui s'oublie elle-même dans ces situations éfroyables; & laissez dire aux âmes de glace qu'elle devroit se posséder. Ovide a dit que l'amour se rencontroit rarement avec la majesté. Il en est ainsi de toutes les grandes passions; mais comme elles doivent avoir dans le style leurs gradations & leurs nuances, l'acteur doit les observer à l'exemple du poëte, c'est au style à suivre la marche du sentiment; c'est à la *Déclamation* à suivre la marche du style, majestueuse & calme, violente & impétueuse comme lui.

Une vaine délicatesse nous porte à rire de ce qui fait frémir nos voisins, & de ce qui pénétroit les Athéniens de terreur ou de pitié: c'est que la vigueur de l'âme & la chaleur de l'imagination ne sont pas au même degré dans le caractere de tous les peuples. Il n'en est pas moins vrai qu'en nous la réflexion du moins suppléeroit au sentiment, & qu'on s'habitueroit ici comme ailleurs à la plus vive expression de la nature, si le goût méprisable des parodies n'y disposoit l'esprit à chercher le ridicule à côté du sublime: de là cette crainte malheureuse qui abat & refroidit le talent de nos acteurs. *Voyez* PARODIE.

Il est dans le Public une autre espece d'hommes qu'affecte machinalement l'excès d'une *Déclamation* outrée. C'est en faveur de ceux-ci que les poëtes eux-mêmes excitent souvent les comédiens à charger le geste & à forcer l'expression, sur-tout dans les morceaux froids & foibles, dans lesquels, au défaut des choses, ils veulent qu'on enfle les mots : c'est une observation dont les acteurs peuvent profiter, pour éviter le piége où les poëtes les attirent. On peut diviser en trois classes ce qu'on appele les *beaux vers* : dans les uns, la beauté dominante est dans l'expression ; dans les autres, elle est dans la pensée : on conçoit que de ces deux beautés réunies se forme l'espece de vers la plus parfaite & la plus rare. La beauté du fonds ne demande, pour être sentie, que le naturel de la prononciation ; la forme, pour éclater & se soutenir par elle-même, a besoin d'une *Déclamation* mélodieuse & sonante. Le poëte dont les vers réuniront ces deux beautés, n'exigera point de l'acteur le fard d'un débit pompeux ; il appréhende au contraire que l'art ne défigure ce naturel qui lui a tant coûté. Mais celui qui sentira dans ses vers la foiblesse de la pensée ou de l'expression, ou de l'une & de l'autre, ne manquera pas d'exciter le comédien à les déguiser par le prestige de la *Déclamation* : le comédien, pour être applaudi, se prêtera aisément à l'artifice du poëte ; il ne voit pas qu'on fait de lui un charlatan, pour en imposer au peuple.

Cependant il est parmi ce même peuple d'excellens juges dans l'expression du sentiment. Un grand prince souhaitoit à Corneille un parterre composé de ministres d'État ; Corneille en demandoit un composé de marchands de la rue S. Denis. Il entendoit par-là des esprits droits & des âmes sensibles, sans préjugés, sans prétention. C'est d'un spectateur de cette classe que, dans une de nos provinces méridionales, l'actrice (mademoiselle Clairon) qui joue le rôle d'Ariane avec tant d'âme & de vérité, reçut un jour cet applaudissement si sincere & si juste. Dans la scène où Ariane cherche avec sa confidente quelle peut être sa rivale, à ce vers,

Est-ce Mégiste, Églé, qui le rend infidele?

l'actrice vit un homme qui, les ieux en larmes, se penchoit vers elle, & lui crioit d'une voix étouffée : *C'est Phedre, c'est Phedre*. C'est bien là le cri de la nature qui applaudit à la perfection de l'art.

Le défaut d'analogie dans les pensées, de liaison dans le style, de nuances dans les sentimens, peut entraîner insensiblement un acteur hors de la *Déclamation* naturele. C'est une réflexion que nous avons faite, en voyant que les belles tragédies de Corneille étoient constament celles que l'on *déclamoit* avec le plus de simplicité. Rien n'est plus difficile que d'être naturel dans un rôle qui ne l'est pas.

Comme le geste suit la parole, ce que nous avons dit de l'une peut s'appliquer à l'autre : la violence de la passion exige beaucoup de gestes, & comporte même les plus expressifs. Si l'on demande comment ces derniers sont susceptibles de noblesse, qu'on jete les ieux sur les *forces* du Guide, sur le *Paetus* antique, sur le *Laocoon*, &c. Les grands peintres ne feront pas cette difficulté. *Les regles défendent*, disoit Baron, *de lever les bras au dessus de la tête ; mais si la passion les y porte, ils feront bien : la passion en sait plus que les regles*. Il est des tableaux dont l'imagination est émue, & dont les ieux feroient blessés : mais le vice est dans le choix de l'objet, non dans la force de l'expression. Tout ce qui feroit beau en Peinture, doit être beau sur le théâtre. Et que ne peut-on y exprimer le désespoir de la sœur de Didon, tel qu'il est peint dans l'Énéide ! Encore une fois, de combien de plaisirs ne nous prive point une vaine délicatesse ? Les Athéniens, plus sensibles & aussi polis que nous, voyoient sans dégoût Philoctete pansant sa blessure, & Pilade essuyant l'écume des levres de son ami étendu sur le sâble. Mais après s'être plaint de ne pouvoir pas tout oser, il n'en faut pas moins se conformer aux mœurs & s'atacher aux bienséances. *Caput artis decere*.

L'abatement de la douleur permet peu de gestes ; la réflexion profonde n'en veut aucun : le sentiment demande une action simple comme lui : l'indignation, le mépris, la fierté, la menace, la fureur concentrée, n'ont besoin que de l'expression des ieux & du visage : un regard, un mouvement de tête, voilà leur action naturele ; le geste ne feroit que l'afoiblir. Que ceux qui reprochent à un acteur de négliger le geste dans les rôles pathétiques de pere, ou dans les rôles majestueux de rois, apprenent que la dignité n'a point ce qu'ils appelent des *bras*. Auguste tendoit simplement la main à Cinna, en lui disant : *soyons amis*. Et dans cette réponse,

Connoissez-vous César pour lui parler ainsi ?

César doit à peine laisser tomber un regard sur Ptolémée.

Ceux-là sur-tout ont besoin de peu de gestes, dont les ieux & les traits sont susceptibles d'une expression vive & touchante. L'expression des ieux & du visage est l'âme de la *Déclamation* ; c'est là que les passions vont se peindre en caracteres de feu ; c'est de là que partent ces traits, qui nous pénetrent lorsque nous entendons dans Iphigénie,

Vous y serez, ma Fille ;

dans Andromaque,

Je ne t'ai point aimé, Cruel ! qu'ai-je donc fait ?

dans Atrée,

Reconois-tu ce sang ? &c.

Mais

Mais ce n'est ni dans les ieux seulement, ni seulement dans les traits, que le sentiment doit se peindre; son expression résulte de leur harmonie, & les fils qui les font mouvoir tienent tous au siége de l'âme. Lorsqu'Alvarez vient annoncer à Zamore & à Alzire l'arrêt qui les a condamnés, cet arrêt funeste est écrit sur le front du vieillard, dans ses regards abatus, dans ses pas chancelans; on frémit avant de l'entendre. Lorsqu'Ariane lit le billet de Thésée, les caracteres de la main du perfide se répetent comme dans un miroir sur le visage pâlissant de son amante, dans ses ieux fixes & remplis de larmes, dans le tremblement de sa main. Les anciens n'avoient pas l'idée de ce degré d'expression; & tel est parmi nous l'avantage des salles peu vastes, & du visage découvert. Le jeu mixte & le jeu muet devoient être encore plus incompatibles avec les masques; mais il faut avouer aussi que la plupart de nos acteurs ont trop négligé cette partie, l'une des plus essentieles de la *Déclamation*.

Nous appelons *Jeu mixte* ou *composé*, l'expression d'un sentiment modifié par les circonstances, ou de plusieurs sentimens réunis. Dans le premier sens, tout jeu de théâtre est un jeu mixte: car dans l'expression du sentiment doivent se fondre à chaque trait les nuances du caractere & de la situation du personage; ainsi, la férocité de Rhadamiste doit se peindre même dans l'expression de son amour; ainsi, Pyrrhus doit mêler le ton du dépit & de la rage à l'expression tendre de ces paroles d'Andromaque, qu'il a entendues & qu'il répete en frémissant:

C'est Hector.....
Voilà ses ieux, sa bouche, & déja son audace;
C'est lui-même; c'est toi, cher Époux, que j'embrasse.

Rien de plus varié dans les détails que le Monologue de Camille au quatrieme acte des *Horaces*; mais sa douleur est un sentiment continu qui doit être comme le fond de ce tableau. Et c'est là que triomphe l'actrice, qui joue ce rôle avec autant de vérité que de noblesse, d'intelligence que de chaleur. Le comédien a donc toujours au moins trois expressions à réunir, celle du sentiment, celle du caractere, & celle de la situation: regle peu connue, & encore moins observée.

Lorsque deux ou plusieurs sentimens agitent une âme, ils doivent se peindre en même temps dans les traits du visage & dans les accents de la voix, même à travers les éforts qu'on fait pour les dissimuler. Orosmane jaloux veut s'expliquer avec Zaïre; il désire & craint l'aveu qu'il exige; le secret qu'il cherche l'épouvante, & il brûle de le découvrir; il éprouve de bonne foi tous ces mouvemens confus, il doit les exprimer de même. La crainte, la fierté, la pudeur, le dépit, retienent quelquefois la passion, mais sans la cacher: tout doit trahir un cœur sensible. Et quel art ne demandent point ces demi-teintes, ces nuances d'un sentiment répandues sur l'expression d'un sentiment contraire, sur-tout dans les scénes de dissimulation, où le poëte a supposé que ces nuances ne seroient aperçues que des spectateurs, & qu'elles échaperoient à la pénétration des personages intéressés! Telle est la dissimulation d'Atalide avec Roxane, de Cléopâtre avec Antiochus, de Néron avec Agrippine. Plus les personages sont difficiles à séduire par leur caractere & leur situation, plus la dissimulation doit être profonde, plus par conséquent la nuance de fausseté est difficile à ménager. Dans ce vers de Cléopâtre,

C'en est fait, je me rends, & ma colere expire;

dans ce vers de Néron,

Avec Britannicus je me réconcilie;

l'expression ne doit pas être celle de la vérité, car le mensonge ne sauroit y atteindre: mais combien ne doit elle pas en approcher! En même temps que le spectateur s'aperçoit que Cléopâtre & Néron dissimulent, il doit trouver vrai-semblable qu'Antiochus & Agrippine ne s'en aperçoivent pas; & ce milieu à saisir est peut-être le dernier éfort de l'art de la *Déclamation*. Laisser voir la feinte au spectateur, c'est à quoi tout comédien peut réussir; ne la laisser voir qu'au spectateur, c'est ce que les plus consommés n'ont pas toujours le talent de faire.

De tout ce que nous venons de dire, il est aisé de se former une juste idée du jeu muet. Il n'est point de scéne, soit tragique, soit comique, où cette espece d'action ne doive entrer dans les silences. Tout personage introduit dans une scéne doit y être intéressé, tout ce qui l'intéresse doit l'émouvoir; tout ce qui l'émeut doit se peindre dans ses traits & dans ses gestes: c'est le principe du jeu muet; & il n'est persone qui ne soit choqué de la négligence de ces acteurs, qu'on voit insensibles & sourds dès qu'ils cessent de parler, parcourir le spectacle d'un œil indifférent & distrait en atendant que leur tour viene de prendre le parole.

En évitant cet excès de froideur dans les silences du dialogue, on peut tomber dans l'excès opposé. Il est un degré où les passions sont muetes; *ingentes stupent*: dans tout autre cas, il n'est pas naturel d'écouter en silence un discours dont on est violemment ému, à moins que la crainte, le respect, ou telle autre cause ne nous retiene. Le jeu muet doit donc être une expression contrainte & un mouvement réprimé. Le personage qui s'abandoneroit à l'action devroit, par la même raison, se hâter de prendre la parole: ainsi, quand la disposition du dialogue l'oblige à se taire, on doit entrevoir, dans l'expression muette & retenue de ses sentimens, la raison qui lui ferme la bouche.

Une circonstance plus critique est celle où le poëte fait taire l'acteur à contre-temps. On ne sait que trop combien l'ambition des beaux vers a nui à la vérité du dialogue (*Voyez* DIALOGUE); combien de fois un persónage qui interromproit son interlocuteur, s'il suivoit le mouvement de la passion, se voit-il condamné à laisser achever une tirade brillante? Quel est pour lors le parti que doit prendre l'acteur que le poëte tient à la gêne? S'il exprime par son jeu la violence qu'on lui fait, il rend plus sensible encore ce défaut du dialogue, & son impatience se communique au spectateur; s'il dissimule cette impatience, il joue faux en se possédant où il devroit s'abandoner. Quoi qu'il arive, il n'y a point à balancer; il faut que l'acteur soit vrai, même au péril du poëte.

Dans une circonstance pareille, l'actrice qui joue *Pénélope* (mademoiselle Clairon) a eu l'art de faire, d'un défaut de vrai-semblance insoutenable à la lecture, un tableau théâtral de la plus grande beauté. Ulysse parle à Pénélope sous le nom d'un étranger. Le poëte, pour filer la reconoissance, a obligé l'actrice à ne pas lever les ieux sur son interlocuteur: mais à mesure qu'elle entend cette voix, les gradations de la surprise, de l'espérance, & de la joie, se peignent sur son visage avec tant de vivacité & de naturel, le saisissement qui la rend immobile tient le spectateur lui-même dans une telle suspension, que la contrainte de l'art devient l'expression de la nature. Mais les auteurs ne doivent pas compter sur ces coups de force, & le plus sûr est de ne pas mettre les acteurs dans le cas de les corriger.

Encore un mot du jeu muet dans les silences de l'action, partie essentiele & souvent négligée de l'imitation théâtrale. La nature a des situations & des mouvemens que toute l'énergie des langues ne feroit qu'afoiblir, dans lesquels la parole retarde l'action & rend l'expression traînante & lâche. Les peintres dans ces situations devroient servir de modeles aux poëtes & aux comédiens. L'*Agamemnon* de Timanthe, le *Saint Bruno en oraison* de le Sueur, le *Lazare* du Rembran, la *Descente de Croix* du Carrache, sont des morceaux sublimes dans ce genre. Ces grands maîtres ont laissé imaginer & sentir au spectateur ce qu'ils n'auroient pu qu'énerver, s'ils avoient tenté de le rendre. Homere & Virgile avoient donné l'exemple aux peintres. Ajax rencontre Ulysse aux enfers, Didon y rencontre Énée; Ajax & Didon n'expriment leur indignation que par le silence. Il est vrai que l'indignation est une passion taciturne; mais elles ont toutes des momens où le silence est leur expression la plus énergique & la plus vraie.

Les acteurs ne manquent pas de se plaindre, que les poëtes ne donnent point lieu à ces silences éloquens, qu'ils veulent tout dire, & ne laissent rien à l'action: les poëtes gémissent de leur côté, de ne pouvoir se reposer sur l'intelligence & le talent de leurs acteurs, pour l'expression des réticences; & en général, les uns & les autres ont raison. Mais l'acteur qui sent vivement, trouve encore dans l'expression du poëte assez de vides à remplir.

Baron, dans le rôle d'Ulysse, étoit quatre minutes à parcourir en silence tous les changemens qui frapoient sa vue en entrant dans son palais.

Phedre apprend que Thésée est vivant. Racine s'est bien gardé d'occuper par des paroles le premier moment de cette situation.

Mon époux est vivant, Œnone, c'est assez;
J'ai fait l'indigne aveu d'un amour qui l'outrage;
Il vit; je ne veux pas en savoir davantage.

C'est au silence à peindre l'horreur dont elle est saisie à cette nouvele, & le reste de la scêne n'en est que le dévelopement.

Phedre apprend de la bouche de Thésée, qu'Hyppolithe aime Aricie. Qu'il nous soit permis de le dire: si le poëte avoit pu compter sur le jeu muet de l'actrice, il auroit retranché ce monologue:

Il sort: quelle nouvele a frapé mon oreille? &c.

& n'auroit fait dire à Phedre que ce vers, après un long silence:

Et je me chargerois du soin de le défendre?

Nos voisins sont plus hardis, & par conséquent plus grands que nous dans cette partie. On voit, sur le théâtre de Londres, Barnweld, chargé de pesantes chaînes, se rouler avec son ami sur le pavé de la prison, étroitement serrés l'un dans les bras de l'autre; leurs larmes, leurs sanglots, leurs embrassemens, sont l'expression de leur douleur.

Mais dans cette partie, comme dans toutes les autres, pour encourager & les auteurs & les acteurs à chercher les grands effets, & à risquer ce qui peut les produire, il faut un Public sérieux, éclairé, sensible, & qui porte au théâtre de *Cinna* un autre esprit qu'à ceux d'*Arlequin & de Gille*.

La maniere de s'habiller au théâtre, contribue plus qu'on ne pense à la vérité & à l'énergie de l'action. *Voyez* DÉCORATION. (*M.* MARMONTEL.)

(N.) DÉCLARER, DÉCOUVRIR, MANIFESTER, RÉVÉLER, DÉCELER, *Synonymes*.

Faire connoître ce qui étoit ignoré, est la signification commune de tous ces mots. Mais *Déclarer*, c'est dire les choses exprès & de dessein, pour en instruire ceux à qui l'on ne veut pas qu'elles demeurent inconnues. *Découvrir*, c'est montrer, soit de dessein, soit par inadvertance,

ce qui avoit été caché jusqu'alors. *Manifester*, c'est produire au dehors les sentimens intérieurs. *Révéler*, c'est rendre public ce qui a été confié sous le secret. *Déceler*, c'est nommer celui qui a fait la chose, mais qui ne veut pas en être cru l'auteur.

Les criminels *déclarent* presque toujours leurs complices.

Les confidentes *découvrent* ordinairement les intrigues.

Les courtisans ne se *manifestent* pas aisément.

Les confesseurs ne doivent pas *révéler* la confession des pénitens.

Quand on ne veut pas être *décelé*, il ne faut avoir aucun témoin de son action. (*L'Abbé* GIRARD.)

DÉCLINABLE, adj. m. & f. *terme de Grammaire*. Il y a des langues où l'usage a établi que l'on pût changer la terminaison des noms, selon les divers raports sous lesquels on veut les faire considérer. On dit alors de ces noms qu'ils sont *déclinables*, c'est-à-dire qu'ils changent de terminaison selon l'usage établi dans la langue. Il y a des noms dont la terminaison ne varie point; on les appele *indéclinables*: tels sont en latin *veru* & *cornu*, indéclinables au singulier; *fas*, *nefas*, &c. Il y a plusieurs adjectifs indéclinables, *nequam*, *tot*, *totidem*, *quot*, *aliquot*, &c. Les noms de nombre depuis *quatuor* jusqu'à *centum*, sont aussi indéclinables. *Voyez* DÉCLINAISON.

Les noms françois ne reçoivent de changement dans leur terminaison, que du singulier au pluriel; *le ciel*, les *cieux*: ainsi, ils sont indéclinables. Il en est de même en espagnol, en italien, *&c.*

On connoît en françois les raports respectifs des mots entr'eux;

1°. Par l'arangement dans lequel on les place. *Voyez* CAS.

2°. Par les prépositions qui mettent les mots en raport, comme *par*, *pour*, *sur*, *dans*, *en*, *à*, *de*, &c.

3°. Les pronoms ou prépositifs, ainsi nommés parce qu'on les place au devant des substantifs, servent aussi à faire connoître si l'on doit prendre la proposition dans un sens universel, ou dans un sens particulier, ou dans un sens singulier, ou dans un sens indéfini, ou dans un sens individuel. Ces pronoms sont *tout*, *chaque*, *quelque*, *un*, *le*, *la*; ainsi, on dit *tout homme*, *un homme*, *l'homme*, &c.

4°. Enfin, après que toute la phrase est lue ou énoncée, l'esprit, acoutumé à la langue, se prête à considérer les mots dans l'arangement convenable au sens total, & même à suppléer, par analogie, des mots qui sont quelquefois sous-entendus. (*M. du Marsais*.)

DÉCLINAISON, s. f. *terme de Grammaire*. Pour bien entendre ce que c'est que *Déclinaison*, il faut d'abord se rapeler un grand principe dont les grammairiens qui raisonent peuvent tirer bien des lumieres. C'est que, si nous considérons notre pensée en elle-même, sans aucun raport à l'Élocution, nous trouverons qu'elle est très-simple; je veux dire que l'exercice de notre faculté de penser se fait en nous par un simple regard de l'esprit, par un point de vue, par un aspect indivisible: il n'y a alors dans la pensée, ni sujet, ni attribut, ni nom, ni verbe, *&c.* Je voudrois pouvoir ici prendre à témoin les muets de naissance, & les enfans qui commencent à faire usage de leur faculté intellectuele; mais ni les uns ni les autres ne sont en état de rendre témoignage; & nous en sommes réduits à nous rapeler, autant qu'il est possible, ce qui s'est passé en nous dans les premieres années de notre vie. Nous jugions que le soleil étoit levé, que la lune étoit ronde, blanche, & brillante, & nous sentions que le sucre étoit doux, sans unir, comme on dit, l'idée de l'attribut à l'idée du sujet; expressions métaphoriques, sur lesquelles il y a peut-être encore bien des réflexions à faire. En un mot, nous ne faisions pas alors les opérations intellectueles que l'Élocution nous a contraints de faire dans la suite. C'est qu'alors nous ne sentions & nous ne jugions que pour nous; & c'est ce que nous éprouvons encore aujourd'hui, quand il ne s'agit pas d'énoncer notre pensée.

Mais dès que nous voulons faire passer notre pensée dans l'esprit des autres, nous ne pouvons produire en eux cet effet que par l'entremise de leurs sens. Les signes naturels qui affectent les sens, tels sont le rire, les soupirs, les larmes, les cris, les regards, certains mouvemens de la tête, des pieds, & des mains, *&c.* ces signes, dis je, répondent jusqu'à un certain point à la simplicité de la pensée; mais ils ne la détaillent pas assez, & ne peuvent suffire à tout. Nous trouvons des moyens plus féconds dans l'usage des mots; c'est alors que notre pensée prend une nouvele forme, & devient, pour ainsi dire, un corps divisible. En effet, pour faire passer notre pensée dans l'esprit des autres par leurs sens, qui en sont le seul chemin, nous sommes obligés de l'analyser, de la diviser en différentes parties, & d'adapter des mots particuliers à chacune de ces parties, afin qu'ils en soient les signes. Ces mots rapprochés forment d'abord divers ensembles, par les raports que l'esprit a mis entre les mots dont ces ensembles sont composés; de là les simples énonciations qui ne marquent que des sens partiels: de là les propositions & les périodes, enfin le discours.

Mais chaque Tout, tant partiel que complet, ne forme de sens ou d'ensemble, & ne devient *Tout* que par les raports que l'esprit met entre les mots qui le composent; sans quoi on auroit beau assembler ces mots, on ne formeroit aucun sens. C'est ainsi qu'un monceau de matériaux & de pierres n'est pas un édifice; il faut des matériaux, mais il faut encore que ces matériaux soient dans l'arangement & dans la forme que l'architecte veut leur donner, afin qu'il en résulte tel ou tel édifice: de même il faut des mots; mais il faut que ces mots soient mis en raport, si l'on veut qu'ils énoncent des pensées.

Il y a donc deux observations importantes à faire, d'abord sur les mots.

Premiérement on doit connoître leur valeur, c'est-à-dire, ce que chaque mot signifie.

Ensuite on doit étudier les signes établis en chaque langue, pour indiquer les raports que celui qui parle met entre les mots dont il se sert; sans quoi il ne seroit pas possible d'entendre le sens d'aucune phrase. C'est uniquement la connoissance de ces raports qui donne l'intelligence de chaque sens partiel & du sens total: *sunt declinati casus, ut is qui de altero diceret, distinguere posset cum vocaret, cum daret, cum accusaret, sic alia quidem discrimina quæ nos & græcos ad declinandum duxerunt*. Varr. *de ling. lat. lib. VII.* Par exemple,

Frigidus agricolam si quando continet imber. Virg. *Géorg. l. I, v.* 259.

Quand on entend la langue, on voit, par la terminaison de *frigidus*, que ce mot est adjectif d'*imber*; & on connoît, par la terminaison de ces deux mots, *imber frigidus*, que leur union, qui n'est qu'une partie du Tout, fait le sujet de la proposition. On voit aussi, par le même moyen, que *continet* est le verbe de *imber frigidus*, & que *agricolam* est le déterminant, ou, comme on dit, le régime de *continet*. Ainsi, quand on a lu toute la proposition, l'esprit rétablit les mots dans l'ordre de leurs raports successifs: *si quando* (*aliquando*) *imber frigidus continet agricolam*, &c. Les terminaisons & les mots considérés dans cet arangement, font entendre le sens total de la phrase.

Il paroît, par ce que nous venons d'observer, qu'en latin les noms & les verbes changent de terminaison, & que chaque terminaison a son usage propre, & indique le corrélatif du mot. Il en est de même en grec & en quelques autres langues. Or la liste ou suite de ces diverses terminaisons rangées selon un certain ordre, tant celles des noms que celles des verbes; cette liste, dis-je, ou suite a été appelée *Déclinaison* par les anciens grammairiens: *legi*, dit Varron, *declinatum est a lego*. Varr. *de ling. lat. l. VII.* Mais dans la suite on a restreint le nom de *Conjugaison* à la liste ou arangement des terminaisons des verbes, & on a gardé le nom de *Déclinaison* pour les seuls noms. Ce mot vient de ce que tout nom a d'abord sa premiere terminaison, qui est la terminaison absolue; *musa*, *dominus*, &c. C'est ce que les grammairiens appelent le cas direct, *in recto*. Les autres terminaisons s'écartent, *declinent*, tombent de cette premiere, & c'est de là que vient le mot de *Déclinaison*, & celui de *Cas*: *declinare*, se détourner, s'écarter, s'éloigner de: *nomina*, *recto casu accepto*, *in reliquos obliquos declinant*. Varr. *de lingua latina*, *l. VII.* Ainsi la *Déclinaison* est la liste des différentes inflexions ou désinences des noms, selon les divers ordres établis dans une langue. On compte en latin cinq différens ordres de terminaisons, ce qui fait les cinq *Déclinaisons* latines: elles different d'abord l'une de l'autre par la terminaison du génitif. On apprend le détail de ce qui regarde les *Déclinaisons*, dans les Grammaires particulieres des langues qui ont des cas, c'est-à-dire, dont les noms changent de terminaison ou désinence.

La Grammaire générale de Port-Royal, *chap. xvj*, dit qu'on ne doit point admettre le mode optatif en latin ni en françois, parce qu'en ces langues l'optatif n'a point de terminaison particuliere qui le distingue des autres modes. Ce n'est pas de la difference de service que l'on doit tirer la différence des modes dans les verbes, ni celle des *Déclinaisons* ou des cas dans les noms; ce sont uniquement les différentes inflexions ou désinences qui doivent faire les divers modes des verbes, & les différentes *Déclinaisons* des noms. En effet, la même inflexion peut avoir plusieurs usages, & même des usages tout contraires, sans que ces divers services apportent de changement au nom que l'on donne à cette inflexion. *Musam* n'en est pas moins à l'accusatif, pour être construit avec une préposition, ou bien avec un infinitif, ou enfin avec un verbe à quelque mode fini.

On dit en latin *dare alicui* & *eripere alicui*; ce qui n'empêche pas que *alicui* ne soit également au datif, soit qu'il se trouve construit avec *dare* ou avec *eripere*.

Je conclus de ces réfléxions, qu'à parler exactement, il n'y a ni cas ni *Déclinaison* dans les langues où les noms gardent toujours la même terminaison, & ne different tout au plus que du singulier au pluriel.

Mais il doit y avoir des signes de la relation des mots, sans quoi il ne résulteroit aucun sens de leur assemblage. Par exemple, si je dis en françois *César vainquit Pompée*, *César* étant nommé le premier, cette place ou position me fait connoître que *César* est le sujet de la proposition; c'est-à-dire que c'est de *César* que je juge, que c'est à *César* que je vas attribuer ce que le verbe signifie, action, passion, situation, ou état. Mais je ne dirai pas pour cela que *César* soit au nominatif, il est autant au nominatif que *Pompée*.

Vainquit est un verbe; or en françois la terminaison du verbe en indique le raport: je connois donc, par la terminaison de *vainquit*, que ce mot est dit de *César*.

Pompée étant après le verbe, je juge que c'est le nom de celui qui a été vaincu; c'est le terme de l'action de *vainquit*: mais je ne dis pas pour cela que *Pompée* soit à l'accusatif. Les noms françois gardant toujours la même terminaison dans le même nombre, ils ne sont ni à l'accusatif ni au génitif; en un mot, ils n'ont ni cas ni *Déclinaison*. S'il arive qu'un nom françois soit précédé de la préposition *de*, ou de la préposition *à*, il n'en est pas plus au génitif ou au datif, que quand il est précédé de *par*, ou de *pour*, de *sur*, ou de *dans*, &c.

Ainsi, en françois & dans les autres langues dont les noms ne se *déclinent* point, la suite des raports des mots commence par le sujet de la proposition; après quoi vienent les mots qui se raportent à ce sujet, ou par le raport d'identité, ou par le raport de détermination: je veux dire que le corrélatif est énoncé successivement après le mot auquel il se raporte, comme en cet exemple, *César vainquit Pompée*.

Le mot qui précede excite la curiosité, le mot qui suit la satisfait. *César*, que fit-il? il *vainquit*, & qui? *Pompée*.

Les mots sont aussi mis en raport par le moyen des prépositions: *un temple de marbre*, *l'âge de fer*. En ces exemples, & en un très-grand nombre d'exemples semblables, on ne doit pas dire que le nom qui suit la préposition soit au génitif ou à l'ablatif, parce que le nom françois ne change point sa terminaison, après quelque préposition que ce soit; ainsi, il n'a ni génitif ni ablatif. En latin *marmoris* & *ferri* seroient au génitif, & *marmore* & *ferro* à l'ablatif. La terminaison est différente, & ce qu'il y a de remarquable, c'est que notre équivalent au génitif des Latins, étant un nom avec la préposition *de*, nos grammairiens ont dit qu'alors le nom étoit au génitif, ne prenant pas garde que cette façon de parler nous vient de la préposition latine *de*, qui se construit toujours avec le nom à l'ablatif:

Et viridi in campo templum de marmore ponam. Virg. *Géorg. l. III, v. 13.*

Et Ovide parlant de l'*âge de fer*, qui fut le dernier, dit:

De duro est ultima ferro. Ovid. *Mét. l. I, v. 127.*

Il y a un très-grand nombre d'exemples pareils dans les meilleurs auteurs, &, encore plus dans ceux de la basse latinité. *Voyez* ce que nous avons dit à ce sujet *au mot* ARTICLE *&* *au mot* DATIF.

Comme nos grammairiens ont commencé d'apprendre la Grammaire relativement à la langue latine, il n'est pas étonant que par un effet du préjugé de l'enfance, ils aient voulu adapter à leur propre langue les notions qu'ils avoient prises de cette Grammaire, sans considérer que, hors certains principes communs à toutes les langues, chacune a d'ailleurs ses idiotismes & sa Grammaire; & que nos noms conservant toujours en chaque nombre la même terminaison, il ne doit y avoir dans notre langue ni cas ni *Déclinaisons*. La connoissance du raport des mots nous vient ou des terminaisons des verbes, ou de la place des mots, ou des prépositions *par*, *pour*, *en*, *à*, *de*, &c. qui mettent les mots en raport, ou enfin de l'ensemble des mots de la phrase.

S'il arive que dans la construction élégante l'ordre successif dont j'ai parlé soit interrompu par des transpositions ou par d'autres figures, ces pratiques ne sont autorisées dans notre langue, que lorsque l'esprit, après avoir entendu toute la phrase, peut aisément rétablir les mots dans l'ordre successif, qui seul donne l'intelligence. Par exemple, dans cette phrase de Télémaque, *Là coulent mille divers ruisseaux*, on entend, aussi aisément le sens, que si l'on avoit lu d'abord; *mille divers ruisseaux coulent là*. La transposition, qui tient d'abord l'esprit en suspens, rend la phrase plus vive & plus élégante. *Voyez* ARTICLE, CAS, CONCORDANCE, CONSTRUCTION. (*M. DU MARSAIS.*)

DÉCLINER, v. act. *terme de Grammaire*. C'est dire de suite les terminaisons d'un nom selon l'ordre des cas; ordre établi dans les langues où les noms changent de terminaison. *Voyez* CAS, DÉCLINAISON, ARTICLE. (*M. DU MARSAIS.*)

* DÉCORATION f. f. *Belles Lettres*. Parmi les *Décorations* théâtrales, les unes sont de décence & les autres de pur ornement. Les *Décorations* de pur ornement sont arbitraires, & n'ont pour regle que le goût. On peut en puiser les principes généraux dans les *arts* ARCHITECTURE, PERSPECTIVE, DESSEIN, *&c.* Nous nous contenterons d'observer ici que la *Décoration* la plus capable de charmer les ieux, devient triste & éfrayante pour l'imagination, dès qu'elle met les acteurs en danger: ce qui devroit banir de notre théâtre lyrique ces vols si mal exécutés, dans lesquels, à la place de Mercure ou de l'Amour, on ne voit qu'un malheureux suspendu à une corde, & dont la situation fait trembler tous ceux qu'elle ne fait pas rire.

Les *Décorations* de décence sont une imitation de la belle nature, comme doit l'être l'action dont elles retracent le lieu. Un homme célebre en ce genre en a donné au théâtre lyrique, qui seront long-temps gravées dans le souvenir des connoisseurs. De ce nombre étoit le péristyle du palais de Ninus, dans lequel, aux plus belles proportions & à la perspective la plus savante, le peintre avoit ajouté un coup de génie bien digne d'être rapelé.

Après avoir employé presque toute la hauteur du théâtre à élever son premier ordre d'Architecture, il avoit laissé voir aux ieux la naissance d'un second ordre qui sembloit se perdre dans le cintre, & que l'imagination achevoit: ce qui prêtoit à ce péristyle une élévation fictive, double de l'espace donné. C'est dans tous les arts un grand principe, que de laisser l'imagination en liberté: on perd toujours à lui circonscrire un espace; de là vient que les idées générales, n'ayant point de limites déterminées, sont les sources les plus fécondes du sublime.

Le théâtre de la Tragédie, où les décences doivent être bien plus rigoureusement observées qu'à celui de l'Opéra, les a trop négligées dans la partie des *Décorations*. Le poëte a beau vouloir transporter les spectateurs dans le lieu de l'action, ce que les ieux voient, dément à chaque instant ce que l'imagination se peint. Cinna rend compte à Émilie de sa conjuration, dans le même sallon

où va délibérer Auguste ; & dans le premier acte de Brutus, deux valets de théâtre viennent enlever l'autel de Mars pour débarasser la scène. Le manque de *Décorations* entraîne l'impossibilité des changemens, & celle-ci borne les auteurs à la plus rigoureuse unité de lieu : regle gênante, qui leur interdit un grand nombre de beaux sujets, ou les oblige à les mutiler. *Voyez* Tragédie, Unité, *&c.*

Il est bien étrange qu'on soit obligé d'aller chercher, au théâtre de la farce italiene, un modele de *Décoration* tragique. Il n'est pas moins vrai que la prison de Sigismond en est un qu'on auroit dû suivre. N'est-il pas ridicule que, dans les tableaux les plus vrais & les plus touchans des passions & des malheurs des hommes, on voie un captif ou un coupable avec des liens d'un fer-blanc léger & poli ? Qu'on se représente Électre dans son premier monologue, traînant de véritables chaînes dont elle seroit accâblée : quelle différence dans l'illusion & dans l'intérêt ! Au lieu du foible artifice dont le poëte s'est servi dans le *Comte d'Essex* pour retenir ce prisonier dans le palais de la reine, supposons que la facilité des changemens de *Décoration* lui eût permis de l'enfermer dans un cachot ; quelle force le seul aspect du lieu ne donneroit-il pas au contraste de sa situation présente avec sa fortune passée ? On se plaint que nos tragédies sont plus en discours qu'en action : le peu de ressources qu'a le poëte du côté du spectacle, en est en partie la cause. La parole est souvent une expression foible & lente ; mais il faut bien se résoudre à faire passer par les oreilles ce qu'on ne peut offrir aux ieux.

Ce défaut de nos spectacles ne doit pas être imputé aux comédiens, non plus que le mélange indécent des spectateurs avec les acteurs, dont on a'est plaint taot de fois. Corneille, Racine, & leurs rivaux n'attirent pas assez le vulgaire, cette partie si nombreuse du Public, pour fournir à leurs acteurs de quoi les représenter dignement ; la ville elle seule pouroit donner à ce théâtre toute la pompe qu'il doit avoir, si les magistrats vouloient bien envisager les spectacles publics comme une branche de la police & du commerce.

Mais la partie des *Décorations* qui dépend des acteurs eux-mêmes, c'est la décence des vêtemens. Il s'est introduit à cet égard un usage aussi difficile à concevoir qu'à détruire. Taotôt c'est Gustave qui sort des cavernes de Dalécarlie avec un habit bleu céleste à paremens d'hermine ; tantôt c'est Pharasmane qui, vêtu d'un habit de brocard d'or, dit à l'ambassadeur de Rome :

> Le nature, marâtre en ces afreux climats,
> Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des soldats.

De quoi donc faut-il que Gustave & Pharasmane soient vêtus ? l'un de peau, l'autre de fer. Comment les habilleroit un grand peintre ? Il faut donner, dit-on, quelque chose aux mœurs du temps. Il falloit donc aussi que Lébrun frisât Porus & mît des gants à Alexandre ? C'est au spectateur à se déplacer, non au spectacle ; & c'est la réflexion que tous les acteurs devroient faire à chaque rôle qu'ils vont jouer : on ne verroit point paroître César en perruque carrée, ni Ulysse sortir tout poudré du milieu des flots. Ce dernier exemple nous conduit à une remarque qui peut être utile. Le poëte ne doit jamais présenter des situations que l'acteur ne sauroit rendre, telle que celle d'un héros mouillé. Quinault a imaginé un tableau sublime dans Isis en voolant que la furie tirât Io par les cheveux hors de la mer : mais ce tableau ne doit avoir qu'un instant : il devient ridicole si l'œil s'y repose ; & la scène qui le suit immédiatement le rend impraticable au théâtre.

Aux reproches que nous faisons aux comédiens sur l'indécence de leurs vêtemens, ils peuvent opposer l'usage établi & le danger d'innover aux ieux d'un Public, qui condamne sans entendre & qui rit avant de raisooer. Nous savons que ces excuses ne sont que trop bien fondées, nous savons de plus que nos réflexions ne produiront aucun fruit. Mais notre ambition ne va point jusqu'à prétendre corriger notre siecle ; il nous suffit d'apprendre à la postérité, si cet ouvrage peut y parvenir, ce qu'auront peosé dans ce même siecle ceux qui, dans les choses d'art & de goût, ne sont d'aucun siecle ni d'aucun pays.

(¶ J'étois injuste en n'osant espérer les changemens que je désirois aux *Décorations* théâtrales. Mais je dois dire, pour mon excuse, que, lorsque cet article fut imprimé, il n'y avoir aucune apparence à la révolution qui ariva quelque temps après.

Le plus difficile & le plus nécessaire étoit de dégager le théâtre de cette foule de spectateurs qui l'inondoient, & qui laissoient à peine aux acteurs l'étroit espace qui séparoit les deux balcons de l'avant-scène. On a peine à concevoir aujourd'hui que Mérope, Iphigénie, Sémiramis, aient été jouées comme au centre d'un bataillon de spectateurs debout qui remplissoient le fond du théâtre, & qui obstruoient les coulisses, au point que les acteurs n'entroient & ne sortoient qu'à travers cette foule, qu'ils perçoient difficilemenr. Rien de plus contraire à la pompe & à l'illusion de la scène : aussi l'ombre de *Ninus*, écartant une troupe de petits-maîtres pour se montrer, ne fut-elle d'abord qu'un objet de plaisanterie ; & la plus théâtrale de nos tragédies, Sémiramis, tomba. Mais l'habitude & l'intérêt des comédiens perpétuoient un abus si barbare ; & il subsisteroit peut-être encore, si M. le comte de Lauragais, par une libéralité dont les Arts & les Lettres doivent conserver la mémoire, n'avoit déterminé les comédiens à renoncer au bénéfice de ce surcroît de spectateurs.

Le théâtre une fois libre, avec un peu de soin, de dépense, & de goût dans les nouveles *Décorations*, il fut aisé de rendre la scène plus décente.

Mais le changement des habits étoit un article important : il exigeoit des frais considérables, on n'osoit pas même y penser ; lorsque la célebre Clairon, qui avoit le droit de donner l'exemple, fit la premiere le sacrifice de ses riches vêtemens de théâtre, & dans Idamé, dans Roxane, dans Didon, dans Électre, enfin dans tous ses rôles, prit le costume du pays & du temps. Ce changement fut applaudi comme il devoit l'être ; & dès-lors tous les acteurs furent forcés de se vêtir sur ce modele : plus de paniers pour les dames greques & romaines ; plus de chapeaux à grands panaches pour Mithridate & pour Auguste ; plus de tonelets aux cuirasses ; plus de manchetes, plus de gants à franche, plus de perruques volumineuses pour les héros de l'antiquité. Chacun parut en habit convenable ; & mademoiselle Clairon eut la gloire d'avoir mis la premiere, sur la scène tragique françoise, de la décence & de la vérité.

Mais un autre exemple qu'elle donna & qui ne fut pas imité de même, ce fut de réformer la déclamation, en même temps que ses habits. Jusque-là, elle avoit eu trop de déférence pour un ancien systême de déclamation emphatique, où l'on prenoit l'enflure pour de la dignité. En se voyant réellement vêtue comme Idamé, comme Roxane, comme Didon, Électre, Aménaïde, elle parut se demander à elle-même de quel ton elles avoient parlé ; & sans déroger à la noblesse de ses rôles, elle sut rendre la déclamation tragique à la fois majestueuse & naturele, évitant d'un côté l'emphase, de l'autre la familiarité ; aussi éloignée du ton bourgeois que du ton ampoulé ; sans aucune affectation & sans aucune négligence ; sans rien outrer & sans rien afoiblir ; d'un acord parfait dans l'action de son geste & de son visage, d'une justesse inaltérable, d'une sûreté infaillible à saisir toutes les nuances de l'expression dans des variétés infinies & des degrés inappréciables ; si acomplie enfin, que tout ce que l'envie a pu lui reprocher, a été de n'avoir laissé dans l'art aucune des incorrections qui apartienent à la nature : reproche qu'on ne s'étoit pas encore avisé de faire aux sculpteurs qui nous ont donné l'Antinous & l'Apollon. *Voyez* DÉCLAMATION THÉÂTRALE.) (*M.* MARMONTEL.)

* DÉCOUVERTE, INVENTION, *Syn.*

On peut nommer ainsi en général tout ce qui se trouve de nouveau dans les arts & dans les sciences. Cependant on n'applique guere le nom de *Découverte*, & on ne doit même l'appliquer qu'à ce qui est, non seulement nouveau, mais en même temps curieux, utile, ou difficile à trouver, & qui par conséquent a un certain degré d'importance. On appele seulement *Invention*, ce que l'on trouve de nouveau, & qui n'a pas l'un de ces trois caracteres d'importance. (*M.* D'ALEMBERT.)

(¶ Il me semble aussi que l'idée de la *Découverte* tient plus de la science, & que celle de l'*Invention* tient plus de l'art. Une *Découverte* étend la sphere de nos connoissances ; une *Invention* ajoute au secours dont nous avons besoin. Comme les principes des sciences portent nécessairement sur des faits, qui les établissent & qui n'en sont que des cas particuliers, une *Découverte* peut être due au hazard ; mais une *Invention* ne peut être que le résultat d'une recherche expresse. *Voyez* INVENTER, TROUVER. (*M.* BEAUZÉE.)

* DÉCOUVRIR, TROUVER, *Synonymes*.

Ces mots signifient en général, Acquérir par soi-même la connoissance d'une chose qui est cachée aux autres. (*M.* D'ALEMBERT.)

(¶ C'est une tradition qu'on ne sauroit plus révoquer en doute, que Pascal *découvrit* ou *trouva*, à l'âge de douze ans, les propriétés du cercle & des triangles, & les premiers élémens de la Géométrie, qui d'ailleurs n'étoient cachés à persone. Je crois en effet qu'il suffit, pour assurer le mérite d'une *Découverte*, que la chose ait été cachée auparavant à celui qui l'a *trouvée* ; l'état des autres à cet égard n'y peut rien faire. (*M.* BEAUZÉE.)

Voici les nuances qui distinguent ces mots. En cherchant à *découvrir*, en matiere de sciences, ce qu'on cherche, on *trouve* souvent ce qu'on ne cherchoit pas. Nous *découvrons* ce qui est hors de nous ; nous *trouvons* ce qui n'est proprement que dans notre entendement, & qui dépend uniquement de lui : ainsi, on *découvre* un phénomene de Physique, on *trouve* la solution d'une difficulté.

Trouver se dit aussi de ce que plusieurs persones cherchent ; & *Découvrir*, de celles qui ne sont cherchées que par un seul. C'est pour cela qu'on dit, *Trouver* la pierre philosophale, les longitudes, le mouvement perpétuel, & non pas, les *découvrir* : on ne peut pas dire en ce sens, que Newton a *trouvé* le systême du monde, & qu'il a *découvert* la gravitation universele ; parce que le systême du monde a été cherché par tous les philosophes, & que la gravitation est le moyen particulier dont Newton s'est servi pour y parvenir.

Découvrir se dit aussi lorsque ce que l'on cherche a beaucoup d'importance ; & *Trouver*, lorsque l'importance est moindre. Ainsi, en Mathématiques & dans les autres sciences, on doit se servir du mot de *Découvrir*, lorsqu'il est question de propositions & de méthodes générales ; & du mot *Trouver*, lorsqu'il est question de propositions & méthodes particulieres, dont l'usage est moins étendu.

On dit aussi : Tel navigateur a *découvert* un tel pays, & il y a *trouvé* des habitans. (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) DÉCRIER, DÉCRÉDITER, *Synonymes*.

Tous deux blessent la considération dont jouissoit l'objet sur qui tombe cette ataque. (*M.* BEAUZÉE.)

Le premier va directement à l'honeur ; le second, au crédit.

On *décrie* une femme, en disant d'elle des choses qui la font passer pour une persone peu réguliere. On *décrédite* un homme d'afaires, en publiant qu'il est ruiné.

On *décrédite* un ambassadeur, en disant qu'il n'a pas des pouvoirs absolus: on le *décrie*, en disant que c'est un homme sans foi & sans parole.

Le commun du monde se donne la liberté de *décrier* la conduite de ceux qui gouvernent. Si ce qu'on dit de nous est faux ; aussi-tôt que nous nous en piquerons, nous le ferons croire véritable; le mépris de tels discours les *décrédite*. (*Bouhours Remarque nouv.* Tome II.)

La jalousie & l'esprit de parti ont souvent *décrié* les persones, pour venir plus aisément à bout de *décréditer* leurs opinions. (*M. Beauzée*).

DÉFAITE, DÉROUTE, *Synonymes*.

Ces mots désignent la perte d'une bataille, faite par une armée ; avec cette diférence, que *Déroute* ajoute à *Défaite*, & désigne une armée qui fuit en désordre & qui est totalement dissipée. (*M. d'Alembert*).

DÉFECTIF *ou* DÉFECTUEUX, adj. *Terme de Grammaire*, qui se dit d'un nom qui manque ou de quelque nombre, ou de quelque cas. On le dit aussi des verbes qui n'ont pas tous les modes ou tous les temps qui sont en usage dans les verbes réguliers. *Voyez* Cas, Conjugaison, Déclinaison, Verbe. (*M. du Marsais*).

DÉFENDRE, SOUTENIR, PROTÉGER, *Synonymes*.

Ces trois mots signifient en général l'action de mettre quelqu'un ou quelque chose à couvert du mal qu'on lui fait ou qui peut lui ariver.

On *défend* ce qui est ataqué ; on *soutient* ce qui peut l'être; on *protege* ce qui a besoin d'être encouragé.

Un roi sage & puissant doit *protéger* le commerce dans ses États, le *soutenir* contre les étrangers, & le *défendre* contre ses ennemis. On dit, *Défendre* une cause, *Soutenir* une entreprise, *Protéger* les sciences & les arts. On est *protégé* par ses supérieurs; on peut être *défendu* & *soutenu* par ses égaux. On est *protégé* par les autres ; on peut se *défendre* & se *soutenir* par soi-même.

Protéger suppose de la puissance, & ne demande point d'action ; *Défendre* & *Soutenir* en demandent, mais le premier suppose une action plus marquée.

Un petit État, en temps de guerre, est ou *défendu* ouvertement, ou secrétement *soutenu* par un plus grand, qui se contente de le *protéger* en temps de paix. (*M. d'Alembert*).

DÉFENDU, PROHIBÉ, *Synonymes*.

Ces deux mots désignent en général une chose qu'il n'est pas permis de faire, en conséquence d'un ordre ou d'une loi positive. Ils different en ce que *Prohibé* ne se dit guere que des choses qui sont *défendues* par une loi humaine & de police.

La fornication est *défendue* ; & la contre-bande, *prohibée*. (*M. d'Alembert*).

DÉFINI, E. adj. *Terme de Grammaire*, qui se dit de l'article *le*, *la*, *les*, soit qu'il soit simple ou qu'il soit composé de la préposition *de*. Ainsi, *du*, *au*, *des*, *aux*, sont des articles *définis* ; car *du* est pour *de le*, *au* pour *à le*, *des* pour *de les*, & *aux* pour *à les*. On les appele *définis*, parce que ce sont des *prénoms* ou *prépositifs* qui ne se mettent que devant un nom pris dans un sens précis, circonscrit, déterminé, & individuel. *Ce*, *cet*, *cette*, est aussi un prépositif *défini* ; mais de plus il est démonstratif.

Les autres *prépositifs*, tels que *tout*, *nul*, *aucun*, *chaque*, *quelque*, *un*, dans le sens de *quidam*, ont chacun leur service particulier.

Quand un nom est pris dans un sens indéfini, on ne met point l'article *le*, *la*, *les* ; on se contente de mettre la préposition *de* ou la préposition *à*, que les grammairiens appelent alors mal-à-propos *Articles indéfinis*: ainsi, *le palais du roi* pour *de le roi*, c'est le sens *défini* ou individuel ; *un palais de roi*, c'est un sens indéfini, indéterminé, ou d'espece, parce qu'il n'est dit d'aucun roi en particulier. *Voyez* Article.

Défini & *Indéfini* se disent aussi du prétérit des verbes françois. En latin un verbe n'a qu'un prétérit parfait, *feci* ; mais en françois, ce prétérit est rendu par *j'ai fait*, ou par *je fis*. L'un est appelé Prétérit *défini* ou *absolu* ; & l'autre *indéfini* ou *relatif* ; sur quoi les grammairiens ne sont pas bien d'acord, les uns appelant *défini* ce que les autres nomment *indéfini*. Pour moi, je crois que *j'ai fait* est le *défini* & l'absolu, & que *je fis* est indéfini & relatif ; *je fis alors*, *je fis l'année passée*. Mais après tout l'essentiel est de bien entendre la valeur de ces prétérits & la diférence qu'il y a de l'un à l'autre, sans s'arrêter à des minuties. (*M. du Marsais*).

(N.) Défini, e. adj. Déterminé. Il y a en Grammaire des Articles *définis*, des Temps *définis*, & des Noms appellatifs *définis*.

I. Les Articles partitifs *définis* sont ceux qui désignent une partie des individus compris dans la latitude de l'étendue du nom appellatif, en la déterminant d'une maniere précise par quelque point de vue particulier compris dans la signification même de ces articles. Il y en a de trois sortes, à raison de trois points de vue généraux qui servent à les caractériser: les uns sont numériques, *un*, *deux*, *trois*, &c. ; les autres sont possessifs, *mon*, *ton*, *son*, &c. ; & les derniers sont démonstratifs, *ce*, *cet*, &c. : les premiers déterminent la quotité précise, *un volume*, *deux laquais*, *trois épées* ; les autres déterminent par l'idée précise d'une dépendance relative à l'une des trois persones, *mon volume*, *tes laquais*, *nos épées* ; les derniers déterminent par une indication précise,

précise, *ce volume-ci*, *ces laquais-là*, *ces épées*, &c. *Voyez* ARTICLE.

II. Les Temps des verbes expriment des raports d'existence à quelque époque de comparaison; & cette époque peut être envisagée sous un point de vue général & indéterminé, ou sous un point de vue spécial & déterminé. Si l'époque de comparaison est indéterminée, les Temps sont indéfinis; si elle est déterminée, les Temps sont *définis*. *Voyez* TEMPS.

III. Un Nom appellatif employé seul n'indique par lui-même aucun individu; ce n'est, dans nos langues modernes de l'Europe, qu'au moyen des articles que les individus sont désignés: *Un habit de reine*, *Un habit de la reine* ou *de cette reine*, sont des expressions très-différentes; il ne s'agit dans la premiere d'aucun individu *reine*, l'article *le* ou *cette* dans la seconde désigne déterminément un individu *reine*. Les Suédois, dépourvus de l'article *le*, *la*, *les*, sont pourtant parvenus à la même précision qu'il met dans notre langue, au moyen de deux formes différentes que leur usage a données aux Noms appellatifs. *Tngling* (jeune homme), *dygd* (vertu), *bock* (livre), *quinna* (femme), *broed* (pain); voilà des noms appellatifs indéfinis, faisant abstraction des individus: *ynglingen* (le jeune homme), *dygden* (la vertu), *bocken* (le livre), *quinnan* (la femme), *broedet* (le pain); voilà les mêmes noms devenus *définis*, par l'application aux individus.

Ce troisieme usage du mot *Défini* est propre à la Grammaire suédoise, les deux premiers sont plus généraux; mais je crois que dans l'un & dans l'autre cas, les grammairiens ont employé ce mot abusivement.

1°. Ils ont fait de *le*, *la*, *les* un Article *défini*, par opposition à de simples prépositions, qu'ils ont prises pour des Articles indéfinis: ils ont trouvé, par exemple, qu'il y avoit un Article *défini* dans cette phrase, *Un château* DU *roi*, & un Article indefini dans celle-ci, *Un château* DE *roi*. DU *roi* veut dire *de le roi*, & il n'y a d'Article que *le*; *de* est une simple préposition: quand on dit donc *Un château* DE *roi*, c'est simplement la même préposition *de*, & le nom *roi* sans Article.

2°. Les temps *définis*, dont j'ai donné ici la notion, peuvent être ou des présens, ou des prétérits, ou des futurs: les grammairiens n'ont vu cette distinction qu'au prétérit. En „ latin, dit M. du Marsais, un verbe n'a „ qu'un prétérit parfait, *feci*; mais en françois, „ ce prétérit est rendu par *j'ai fait* ou par *je fis*. „ L'un est appelé prétérit *défini* ou *absolu*; & „ l'autre, *indéfini* ou *relatif*: sur quoi les gram„ mairiens ne sont pas bien d'acord, les uns „ appelant *défini* ce que les autres nomment *in*„ *défini* „. Cette incertitude des grammairiens ne vient que de l'abus du terme *Défini*, employé sans une raison suffisante dans le cas dont il s'agit: j'ose croire que j'en ai fait un usage plus juste & plus utile. (*M.* BEAUZÉE).

(N.) DÉFINITION, s. f. Ce terme peut s'entendre ou d'une *Définition* logique ou d'une *Définition* oratoire.

I. Quoique la *Définition* logique semble n'être pas du ressort de la Grammaire, comme il est pourtant essentiel que les grammairiens *définissent* exactement les objets de leurs spéculations, je ferai ici quelques remarques, que je crois importantes en Grammaire.

On ne doit y fixer une *Définition*, qu'après avoir vu l'objet dans tous les cas & sous toutes les faces possibles, après l'avoir envisagé sous toutes les formes & dans toutes les combinaisons dont il est susceptible: il n'y a qu'une suite nombreuse d'observations & de comparaisons, qui puisse nous faire connoître avec certitude ce qui est propre à un objet & ce qu'il a de commun avec d'autres. C'est qu'une *Définition* exacte n'est rien autre chose, que l'exposition abrégée & précise du systême de nos connoissances relatives à l'objet *défini*; & ce systême abrégé, comme tout autre systême, doit être le résultat raisoné des dépositions combinées de l'expérience.

Or en Grammaire, les différens usages des langues sont, en quelque maniere, les phénomenes grammaticaux, de l'observation desquels il faut s'élever à la généralisation des idées & aux *Définitions* dogmatiques. Il faut suivre les mots dans toutes les métamorphoses dont ils sont susceptibles, en quelque idiôme que ce soit: parce qu'elles ne sont toutes que la même nature, sous diverses formes & avec diverses relations; & que, plus un objet montre de faces différentes, plus il est accessible à nos lumieres.

Une *Définition* construite d'après ces précautions sera un tableau racourci, mais plein de vérité, qui donnera de l'objet *défini* une notion aussi exacte que précise: elle ne fera pas mention de ces variétés d'inflexion, adoptées dans une langue & rejetées dans une autre; mais elle ne renfermera rien qui les exclue, elle montrera même le fondement qui les rend possibles & le germe des principes qui les expliquent: elle ne détaillera pas toutes les divisions de l'objet *défini*, toutes les distinctions qui peuvent le montrer sous divers aspects, parce que la Logique le défend avec raison; mais elle énoncera tout ce qui poura caractériser une nature susceptible de tous ces points de vue.

II. Quant à la *Définition* oratoire, c'est une espece de Description, qui, dans la vue d'établir comme principe la nature d'un objet, la dévelope d'une maniere étendue & ornée. C'est une véritable Description (*Voyez* ce mot), & elle doit en suivre les regles; la seule qu'il faille y ajouter, est que les traits qui doivent y entrer soient choisis relativement à la vue qu'on se propose, aux conséquences que l'on veut en tirer: c'est pour cela qu'elle peut puiser dans toutes les sources, les causes, les effets, les circonstances, les parties; qu'elle peut employer tous les moyens, la néga-

tion comme l'affirmation, la métaphore, la similitude, la conglobation, *&c.*

Massillon, voulant établir le mérite des deux instituteurs du Dauphin, fils de Louis XIV, par la difficulté de leur emploi, en donne cette magnifique *Définition*: (*Orais. fun. de M. le Dauphin. Part. I.*) „ Quel soin, que celui d'être chargé de „ former la jeunesse des Souverains; de jeter, dans „ ces âmes destinées au trône, les premieres semences du bonheur des peuples & des Empires; „ de régler de bonne heure des passions, qui doivent être, pour ainsi dire, les vices & les vertus publiques; de leur montrer la source de leur „ grandeur dans l'humanité; de les acoutumer à „ laisser, auprès d'eux, à la vérité, l'accès que „ l'adulation usurpe toujours sur elle; de leur „ faire sentir qu'ils sont grands, & de leur apprendre à l'oublier; de leur élever les sentimens, en leur adoucissant le cœur; de les „ porter à la gloire par la modération; de tourner à la piété, des penchans auxquels tout va „ préparer le poison du vice; en un mot, d'en former des maîtres & des peres, de grands rois „ & des rois Chrétiens! Quel ouvrage! mais „ quels hommes la sagesse du roi ne choisir-elle „ pas pour le conduire „! *Voyez* la suite au mot Parallele.

Dans l'*Éloge de M. de Fénélon*, couroné par l'Académie françoise en 1771, M. de la Harpe, avec une intention pareille pour son héros, donne du même emploi une autre *Définition*, que je crois utile de raprocher de celle-ci. „ Cesser d'être „ à soi, & n'être plus qu'à son éleve; ne plus „ se permettre une parole qui ne soit une leçon, „ une démarche qui ne soit un exemple; concilier le respect dû à l'enfant qui sera roi, avec „ le joug qu'il doit porter pour apprendre à l'être; „ l'avertir de sa grandeur, pour lui en tracer les „ devoirs & pour en détruire l'orgueil; combatre „ des penchans que la flaterie encourage, des „ vices que la séduction fortifie; en imposer, par „ la fermeté & par les mœurs, un sentiment de „ l'indépendance si naturel dans un prince; diriger sa sensibilité, & l'éloigner de la foiblesse; „ le blâmer souvent sans perdre sa confiance; le „ punir quelquefois sans perdre son amitié; ajouter sans cesse à l'idée de ce qu'il doit, & restreindre l'idée de ce qu'il peut; enfin, ne tromper jamais, ni son disciple, ni l'État, ni sa „ conscience: tels sont les devoirs que s'impose „ un homme à qui le monarque a dit, *Je vous donne mon fils*, & à qui les peuples disent, „ *Donnez-nous un pere* „.

Dans l'*Oraison funebre de M. de Turenne*, dont M. Fléchier se propose de relever les talens, „ Qu'est-ce qu'une armée? dit-il: C'est un corps „ animé d'une infinité de passions différentes, qu'un „ homme habile fait mouvoir pour la défense de „ sa patrie: c'est une troupe d'hommes armés, „ qui suivent aveuglement les ordres d'un Général dont ils ne connoissent pas les intentions: „ c'est une multitude d'âmes, pour la plupart „ viles & mercenaires, qui, sans songer à leur „ propre réputation, travaillent à celle des rois „ & des conquérans: c'est un assemblage confus „ de libertins, qu'il faut assujétir à l'obéissance; „ de lâches, qu'il faut mener au combat; de téméraires, qu'il faut retenir; d'impatiens, qu'il „ faut acoutumer à la constance „.

Les deux premieres *Définitions* sont faites par Énumération: la derniere est une Conglobation de *Définitions*, où une armée est envisagée sous différens aspects. J'ajouterai la *Définition* que Cicéron donne du Consulat dans sa harangue contre Pison (x, 23); elle est par négation & par affirmation:

Quid? tu in lictoribus, in toga prætexta, esse Consulatum putas?.... Animo Consulem esse oportet, consilio, fide, gravitate, vigilantia, cura, toto denique munere Consulatus omni officio tuendo, maximeque, id quod vis nominis præscribit, reipublicæ consulendo.

„ Quoi? pensez-vous que ce soit dans l'appareil des licteurs, de la robe prétexte, que gît le Consulat?.... C'est par le courage qu'il faut être Consul, par la sagesse, par la fidélité, par la gravité, par la vigilance, par la sollicitude, enfin par l'exactitude à remplir de toute sa puissance tous les devoirs du Consulat, & sur-tout, comme le nom même le prescrit, à veiller au bien de la république „.

Voici quatre vers, qui, sous prétexte de ne vouloir par *définir* ce qu'est Dieu, en donnent peut-être la *Définition* la plus juste & la plus sublime tout-à-la-fois.

Loin de rien décider sur cet être suprême,
Gardons, en l'adorant, un silence profond:
Sa nature est immense, & l'esprit s'y confond;
Pour savoir ce qu'il est, il faut être lui-même.
(*M. Beauzée*).

Définition *Rhétorique*. C'est un lieu commun; & par *Définition*, les rhéteurs entendent une explication courte & claire de quelque chose.

Les *Définitions* de l'orateur different beaucoup dans la méthode de celles du dialecticien & du philosophe. Ces derniers expliquent strictement & séchement chaque chose par son genre & sa différence: ainsi, ils *définissent* l'homme *un animal raisonable*. L'orateur se donne plus de liberté, & *définit* d'une maniere plus étendue & plus ornée. Il dira, par exemple: *L'homme est un des plus beaux ouvrages du Créateur, qui l'a formé à son image, lui a donné la raison, & l'a destiné à l'immortalité*: mais cette *Définition*, à parler exactement, tient plutôt de la nature d'une Description que d'une *Définition* proprement dite.

Il y a différentes sortes de *Définitions* oratoires. La premiere se fait par l'énumération des

parties d'une chose; comme lorsqu'on dit, que l'*Éloquence est un art qui consiste dans l'invention, la disposition, l'élocution, & la prononciation*. La seconde *définit* une chose par ses effets: ainsi, l'on peut dire que la guerre est *un monstre cruel qui traîne sur ses pas l'injustice, la violence, & la fureur; qui se repaît du sang des malheureux, se plaît dans les larmes & dans le carnage; & compte parmi ses plaisirs, la désolation des campagnes, l'incendie des villes, le ravage des provinces*, &c. La troisieme espece est comme un amâs de diverses notions pour en donner une plus magnifique de la chose dont on parle, & c'est ce que les rhéteurs nomment *Definitiones conglobatæ*: ainsi, Cicéron *définit* le sénat romain, *Templum sanctitatis, caput urbis, ara sociorum, portus omnium gentium*. La quatrieme consiste dans la négation & l'affirmation, c'est-à-dire, à désigner d'abord ce qu'une chose n'est pas, pour faire ensuite mieux concevoir ce qu'elle est. Cicéron, par exemple, voulant *définir* le Consulat, dit que cette dignité n'est point caractérisée par les haches & les faisceaux, les licteurs, la robe prétexte, ni tout l'appareil extérieur qui l'acompagne, mais par l'activité, la sagesse, la vigilance, l'amour de la patrie; & il en est conclu que Pison, qui n'a aucune de ces qualités, n'est point véritablement consul, quoiqu'il en porte le nom & qu'il en occupe la place. La cinquieme *définit* une chose par ce qui l'acompagne; ainsi, l'on a dit de l'Alchimie, que *c'est un art insensé, dont la fourberie est le commencement, qui a pour milieu le travail, & pour fin l'indigence*. Enfin, la sixieme *définit* par des similitudes & des métaphores: on dit, par exemple, *que la mort est une chute dans les ténebres, & qu'elle n'est pour certaines gens qu'un someil paisible*.

On peut raporter à cette derniere classe des *Définitions* métaphoriques, cinq *Définitions* de l'Homme assez singulieres pour trouver place ici. Les poëtes feignent que les Sciences s'assemblerent un jour par l'ordre de Minerve pour *définir* l'Homme. La Logique le *définit*, *Un court enthymême dont la naissance est l'antécédent, & la mort le conséquent*: l'Astronomie, *Une lune changeante, qui ne reste jamais dans le même état*: la Géométrie, *Une figure sphérique, qui commence au même point où elle finit*: enfin, la Rhétorique le *définit*, *Un discours dont l'exorde est la naissance, dont la narration est le trouble, dont la péroraison est la mort, & dont les figures sont la tristesse, les larmes, ou une joie pire que la tristesse*. Peut-être par cette fiction ont-ils voulu nous donner à entendre que chaque art, chaque science, a ses termes propres & consacrés pour *définir* ses objets. (*L'Abbé* Mallet.)

(¶ La *Définition* oratoire est un vaste champ pour l'Éloquence. C'est par elle que se discutent presque toutes les questions de droit: car lorsqu'on est d'acord sur l'existence du fait & sur sa cause; il ne s'agit plus que d'examiner quelle en est la nature, & d'en déterminer la qualité relativement à la loi.

Clodius a été tué par les esclaves de *Milon*; mais est-ce là un meurtre prémédité & volontaire, ou seulement le cas de la défense personele? Le fait est convenu. La qualité du fait est la question qui s'agite.

Muréna s'est rendu agréable au peuple; mais ce qu'il a fair pour lui plaire est-ce le crime d'*Ambitus*? Est-ce là *briguer les suffrages*? C'est ce qui reste à décider.

Ce fut à Rome une cause célebre que celle que plaida *Carbon* pour la défense de *L. Optimius*, accusé, après son consulat, du meurtre de *C. Gracchus*. L'action étoit notoire; mais lorsqu'il s'agissoit du salut de la république, le consul, en vertu d'un décret du sénat, n'avoit-il pas eu droit d'ordonner qu'on fît main basse sur un séditieux? ou dans ce péril même, devoit-il respecter la loi qui protégeoit tout citoyen qu'elle n'avoit pas condamné? *Licueritne ex senatus consulto, servandæ reipublicæ causa*? C'étoit-là le point contesté. Il s'agissoit de *définir* le droit de la sûreté personele, & ce que le consul appeloit le danger, le salut de la république, & l'autorité du sénat, & le devoir du consul lui-même entre un décret du sénat & la loi.

Une cause non moins fameuse fut celle du tribun *C. Norbanus*, plaidée par Antoine. Ce tribun étoit accusé d'avoir excité une sédition contre *Servilius Cæpio*, lequel, après s'être fait batre par les Cimbres & chasser de son camp, avoit perdu dans sa déroute le reste de l'armée romaine. L'orateur soutenoit, non seulement que dans la douleur & l'indignation où étoit le Peuple, la sédition avoit été si violente, qu'il n'avoit pas été possible au tribun de la réprimer; mais que toutes les séditions n'étoient pas punissables, qu'il y en avoit de légitimes, & que celle-ci étoit du nombre. Ainsi, la cause du tribun devenoit la cause du peuple. C'est cet endroit du plaidoyer d'Antoine que l'orateur Crassus vantoit comme un prodige d'Éloquence: *Potuit hic locus, tam anceps, tam inauditus, tam lubricus, tam novus, sine quadam incredibili vi ac facultate dicendi tractari*? (II. De orat. *xxviij*, 125.)

Antoine va lui-même expliquer comment la cause fut plaidée: „ Ni *Servilius* (son adversaire) „ ni moi, dit-il, ne nous atachâmes à *définir* à „ la maniere des philosophes, *lucide breviterque*; „ nous expliquâmes l'un & l'autre le plus amplement qu'il nous fut possible ce que c'étoit „ que porter atteinte à la majesté publique „. (Car c'étoit le crime en question.) *Quantum uterque nostrum potuit, omni copia dicendi dilatavit quid esset majestatem minuere*. C'est ainsi en effet, dit-il, que l'orateur doit *définir*: car si dans une *Définition* précise l'adversaire trouve un seul mot à reprendre, à ajouter, à retrancher, c'est une arme brisée qu'il nous arrache de la main. *Etenim* Definitio *primum reprehenso ver-*

bo uno, aut addito, aut dempto, sæpe extorquetur e manibus. (Ibid. *xxv*, 109.)

Que fit donc Antoine, après avoir touché légérement & en peu de mots la loi *Majestatis?* il environa sa *Définition*, si j'ose m'exprimer ainsi, d'ouvrages extérieurs qu'il falloit forcer pour ariver au corps de la place: *Omnium seditionum genera, vitia, pericula collegi, eamque orationem ex omni reipublicæ nostræ temporum varietate repetivi; conclusique ita ut dicerem, etsi omnes molestæ semper seditiones fuissent, justas tamen fuisse nonnullas & prope necessarias . . . Neque reges ex hac civitate exigi, neque tribunos plebis creari, neque plebiscitis toties consularem potestatem minui, neque provocationem, patronam illam civitatis ac vindicem libertatis, populo romano dari sine nobilium dissensione potuisse*. (Ib. *xlviij*, 199.) Alors il ajouta, que si tant de séditions avoient été permises pour le salut de la république, il ne falloit pas faire un crime au tribun Norbanus d'un soulévement qui n'avoit eu qu'une trop juste cause. De là les mouvemens d'indignation & de douleur qu'il réveilla dans l'âme de tous les citoyens, à qui la défaite de Cæpion avoit coûté la perte de leurs enfans & de leurs proches; de là cette révolution dans l'auditoire & dans les juges, que les supplications, la douleur, & les larmes d'un orateur pénétré lui-même, acheverent de décider. (*Voyez* Pathétique.)

En Éloquence, *Définir* c'est donc amplifier, accumuler les traits, les exemples, les circonstances qui caractérisent la chose; la présenter du côté favorable à l'opinion qu'on en veut donner, & animer le tableau qu'on en fait, non seulement des couleurs les plus vives, mais de tout ce que le mélange des ombres & de la lumiere peut ajouter à leur éclat. *Voyez* Amplification.

Je ne dis pas qu'une *Définition* rigoureuse ne soit quelquefois un moyen tranchant; mais il faut pour cela qu'elle soit évidemment juste, & inataquable dans tous les points. Encore a-t-elle, par sa briéveté même, l'inconvénient d'échaper aux juges, si on ne prend pas soin de l'apuier, au moins pour lui donner le temps de se graver dans les esprits. *In sensum & in mentem judicis intrare non potest: ante enim præterlabitur quam percepta est*. (Ibid. *xxv*, 109.)

Au reste, tous les genres d'Éloquence n'exigent pas les mêmes précautions que le plaidoyer, où l'agresseur & le défenseur doivent être sans cesse en garde, & fraper & parer presque d'un même temps. Ainsi, la *Définition*, qui dans le genre judiciaire est le centre de l'action, & qu'il faut munir de tous côtés de toutes les forces de l'Éloquence, est moins critique & moins périlleuse dans le genre de l'éloge ou de la délibération. Mais lors même qu'elle n'est pas le centre d'une place forte, elle est au moins le frontispice ou le vestibule d'un palais ou d'un temple; & l'Éloquence y doit réunir la pompe & la solidité.

Dans l'oraison pour Marcellus, Cicéron, en parlant à César de ses devoirs, après avoir défini la gloire: *Gloria est illustris ac pervagata multorum & magnorum, vel in suos, vel in patriam, vel in omne genus hominum fama meritorum*; (Pro Marcel. *viij*. 26) dévelope ainsi sa *Définition* en l'appliquant à César lui-même. *Nec vero hæc tua vita ducenda est, quæ corpore & spiritu continetur. Illa, inquam, illa vita est tua, quæ vigebit memoria sæculorum omnium, quam posteritas alet, quam ipsa æternitas semper tuebitur*. Voilà pour l'étendue & la perpétuité; voici pour la solidité & la pureté de la gloire. *Obstupescent posteri certe imperia, provincias, Rhenum, Oceanum, Nilum, pugnas innumerabiles, incredibiles victorias, monumenta, munera, triumphos audientes & legentes tuos. Sed nisi hæc urbs stabilita tuis consiliis & institutis erit, vagabitur modo nomen tuum longe atque late; sedem quidem stabilem & domicilium certum non habebit*. (Ibid. *ix*, 28, 29.) Voilà ce qui s'appele *définir* magnifiquement.

Nos orateurs modernes ont connu l'art de rendre les *Définitions* éloquentes. Je vais en citer deux exemples, pris tous les deux de cette oraison funebre de *Turenne*, qui fait la gloire de Fléchier. Voici comment il *définit* la valeur véritable, celle de son héros.

„ N'entendez pas par ce mot (de *Valeur*) une „ hardiesse vaine, indiscrete, emportée, qui „ cherche le danger pour le danger même; qui „ s'expose sans fruit, & qui n'a pour but que la „ réputation & les vains applaudissemens des „ hommes. Je parle d'une hardiesse sage & ré„ glée, qui s'anime à la vue des ennemis, qui „ dans le péril même pourvoit à tout, prend „ tous ses avantages; mais qui se mesure avec ses „ forces; qui entreprend les choses difficiles & ne „ tente pas les impossibles; qui n'abandone rien „ au hazard de ce qui peut être conduit par la „ prudence: capable enfin de tout oser quand le „ conseil est inutile, & prête à mourir dans la „ victoire, ou à survivre à son malheur en acom„ plissant ses devoirs „.

L'autre *Définition* est celle d'une armée.

„ Qu'est-ce qu'une armée? dit l'orateur: C'est „ un corps animé d'une infinité de passions diffé„ rentes, qu'un homme habile fait mouvoir pour „ la défense de sa patrie: c'est une troupe d'hom„ mes armés, qui suivent aveuglement les ordres „ d'un Général dont ils ne connoissent pas les „ intentions: c'est une multitude d'âmes, pour „ la plupart viles & mercenaires, qui, sans „ songer à leur propre réputation, travaillent à „ celle des rois & des conquérans: c'est un assem„ blage confus de libertins, qu'il faut assujétir „ à l'obéissance; de lâches, qu'il faut mener au „ combat; de téméraires, qu'il faut retenir; d'im„ patiens, qu'il faut acoutumer à la constance „.

Avec moins de dévelopement & d'étendue le poëte ne laisse pas de *définir* le plus souvent à la maniere de l'orateur.

Quels traits me présentent vos fastes,
Impitoyables Conquérans?
Des vœux outrés, des projets vastes,
Des rois vaincus par des tyrans;
Des murs que la flamme ravage,
Un vainqueur fumant de carnage,
Un peuple au fer abandoné;
Des meres pâles & sanglantes,
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un soldat effréné.

Rousseau.

Ce dernier tableau de la strophe est précisément ce que Quintilien a oublié dans la Description beaucoup plus ample qu'il a faite du sacagement d'une ville.

En fait de *Définitions* poétiques, rien n'est au dessus de celle de la Constance de l'homme juste, telle qu'Horace l'a donnée:

Justum & tenacem propositi virum
Non civium ardor prava jubentium,
Non vultus instantis tyranni
Mente quatit solida; neque Auster,
Dux inquieti turbidus Adriæ;
Nec fulminantis magna Jovis manus.
Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinæ.

Carm. l. 3, Od. 3.

Ce n'est pas que les poètes ne *définissent* quelquefois à la maniere des philosophes, quant à l'exactitude & à la précision, mais en images ou en sentiment, avec la langue poétique.

Ce vieillard, qui, d'un vol agile,
Fuit toujours sans être arrêté,
Le temps, cette image mobile
De l'immobile éternité.

Rousseau.

Qu'un ami véritable est une douce chose!
Il cherche vos besoins au fond de votre cœur;
Il vous épargne la pudeur
De les lui découvrir vous-même:
Un songe, un rien, tout lui fait peur,
Quand il s'agit de ce qu'il aime.

La Fontaine.

Et qui jamais *définira* mieux la mort du Sage, que le même poète l'a fait en un vers?

Rien ne trouble sa fin; c'est le soir d'un beau jour.

La plupart des *Définitions* poétiques ne sont que des Descriptions: les poètes en sont pleins, mais singuliérement Ovide & la Fontaine, le premier dans ses Métamorphoses, le second dans ses Fâbles; & l'on a peine à concevoir, du moins pour celui-ci, que d'une langue assez peu favorable aux peintures physiques, il ait tiré cette multitude de traits fins, délicats, & justes dont il a formé ses *Définitions*. On en verra dans une seule fâble deux exemples inimitables, car le pinceau de la Fontaine est malheureusement perdu.

Un souriceau tout jeune, & qui n'avoit rien vu,
Fut presque pris au dépourvu:
Voici comme il conta l'aventure à sa mere.
J'avois franchi les monts qui bornent cet État,
Et trotois comme un jeune rat
Qui cherche à se donner carriere:
Lorsque deux animaux m'ont arrêté les ieux;
L'un doux, benin, & gracieux;
Et l'autre turbulent & plein d'inquiétude:
Il a la voix perçante & rude,
Sur la tête un morceau de chair,
Une sorte de bras dont il s'éleve en l'air
Comme pour prendre sa volée,
La queue en panache étalée...

Qui ne reconoît pas le coq?

Sans lui j'aurois fait connoissance
Avec cet animal qui m'a semblé si doux:
Il est velouté comme nous,
Marqueté, longue queue, une humble contenance,
Un modeste regard, & pourtant l'œil luisant.
Je le crois fort sympathisant
Avec messieurs les rats; car il a des oreilles
En figure aux nôtres pareilles.

Le chat peut-il être mieux peint?

Le caractere de la *Définition* poétique, ainsi que de la *Définition* oratoire, est de ne peindre son objet que dans son raport avec l'intention de l'orateur ou du poète; de là vient que de la même chose il peut y avoir plusieurs *Définitions* différentes, & dont chacune aura sa vérité & sa justesse relative. Vingt dessinateurs placés autour du modele, font vingt figures différentes; le même paysage produira différens tableaux selon les points de vue & les aspects que les peintres auront choisis: la diversité des situations morales produit la même variété dans les *Définitions* oratoires ou poétiques; au lieu que la *Définition* philosophique doit être entiere & invariable; c'est-à-dire, embrasser la totalité de l'objet, au moins dans son essence, en présenter l'idée & complete & distincte, lui ressembler dans tous les points, & ne ressembler qu'à lui seul. C'est que le philosophe n'a point de situation particuliere & momentanée; il tourne autour de la nature.

Enfin, soit en Poésie, soit en Éloquence, un mérite essentiel de la *Définition* c'est l'à-propos. Tout ce qui d'un seul mot se conçoit nétement, pleinement, & sans équivoque, n'a pas besoin d'être *défini*. Ce n'est qu'à éclairer, à déveloper, ou à circonscrire une idée, que l'on doit employer la *Définition*; & il en est de cette partie de l'art d'écrire, comme de

toutes les autres : pour avoir sa beauté réelle, & pour satisfaire à la fois le goût & la raison, elle doit continuer à la solidité de l'édifice dont elle est l'ornement : bien entendu que, selon le genre, elle peut tenir plus ou moins du luxe ou de l'utilité, car il en est de l'Éloquence & de la Poésie comme de l'Architecture : tel genre est plus restreint au nécessaire, tel autre acorde plus à la magnificence & à la décoration.)

* A l'égard des *Définitions* philosophiques, elles sont d'autant plus indispensables dans les choses même les plus familieres, que les hommes ne sont jamais en contradiction que pour n'avoir pas *défini*, ou pour avoir mal *défini*. L'erreur n'est guere que dans les termes. Ce que j'assure d'un objet, je l'assure de l'idée que j'y atache : ce que vous niez de ce même objet, vous le niez de l'idée que vous y appliquez. Nous ne sommes donc opposés de sentimens qu'en apparence, puisque nous parlons de deux choses différentes sous un même nom. Quand vous lirez clairement dans mon idée, quand je lirai clairement dans la vôtre, vous affirmerez ce que j'affirme, je nierai ce que vous niez ; & cette communication d'idées ne s'opere qu'au moyen des *Définitions*. (*M. Marmontel*.)

DEGRÉ DE COMPARAISON *ou* DE SIGNIFICATION. On le dit, *en Grammaire*, des adjectifs, qui par leur différente terminaison ou par des particules prépositives, marquent ou le plus, ou le moins, ou l'excès dans la qualification que l'on donne au substantif, *savant*, *plus savant*, *moins savant*, *très* ou *fort savant*. Ce mot *Degré* se prend alors dans un sens figuré : car comme dans le sens propre un *degré* sert à monter ou à descendre, de même ici la terminaison ou la particule prépositive sert à relever ou à rabaisser la signification de l'adjectif. *Voyez* Superlatif. (*M. du Marsais*.)

* DEGRÉ, MARCHE, *Synonymes*.

Degré s'employoit dans le dernier siecle pour signifier chaque *Marche* d'un escalier ; & le mot de *Marche* étoit uniquement consacré pour les autels. Nous aurions peut-être bien fait de conserver ces termes distinctifs, qui contribuent toujours à enrichir une langue. (*Le Chevalier de Jaucourt*.)

(¶ *Degré* est encore aujourd'hui synonyme de *Marche*, selon le Dictionaire de l'Académie françoise, 1762. Mais je crois que le premier est plus propre à indiquer la hauteur de ces divisions égales d'escalier, & que le second convient mieux pour marquer le giron de chacune de ces divisions.

Ainsi, les *Degrés* sont égaux ou inégaux, selon que les hauteurs en sont égales ou inégales ; & les *Marches* sont égales ou inégales, selon que les girons en sont également ou inégalement étendus.

On monte les *Degrés*, & on se tient sur les *Marches*. De là vient que ce dernier mot a paru consacré pour les autels ; parce que les Ecclésiastiques qui y servent se tienent communément sur les *Marches*, & que l'on a peu d'occasions de s'arrêter sur celles de tout autre escalier : mais on dira aussi très-bien, que dans telle Église l'autel est élevé de six, de dix, de vingt *Degrés* ; parce qu'il ne s'agit que de l'élévation.) *Voyez* Escalier, Degré, Montée, *Syn.* (*M. Beauzée*.)

* DÉGUISEMENT, TRAVESTISSEMENT, *Synonymes*.

Ces deux mots désignent en général un habillement extraordinaire, diférent de celui qu'on a coutume de porter : voici les nuances qui les distinguent.

Il semble que *Déguisement* suppose une difficulté d'être reconu, & que *Travestissement* suppose seulement l'intention de ne l'être pas, ou même seulement l'intention de s'habiller autrement qu'on n'a coutume.

On dit d'une persone qui est au bal, qu'elle est *déguisée* ; & d'un magistrat habillé en homme d'épée, qu'il est *travesti*.

D'ailleurs *Déguisement* s'emploie quelquefois au figuré, & jamais *Travestissement*. (*M. d'Alembert*.)

(¶ Il me semble toutefois que c'est par un tour pareil de langage, que l'on dit, *Déguiser* ses pensées, ses vues, ses démarches, la vérité ; & *Travestir* un ouvrage, comme Virgile, la Henriade, Télémaque : ainsi, *Travestir* s'emploie au figuré comme *Déguiser*.) (*M. Beauzée*.)

DÉLIBÉRATIF, adj. *Belles Lettres*. Nom qu'on donne à un des trois genres de la Rhétorique. *Voyez* Genre, Éloquence, & Rhétorique.

Le genre *délibératif* est celui où on se propose de prouver à une assemblée l'importance ou la nécessité d'une chose qu'on veut lui persuader de mettre à exécution, ou le danger & l'inutilité d'une entreprise qu'on tâche de lui dissuader.

Le genre *délibératif* étoit fort en usage parmi les Grecs & les Romains, où les orateurs haranguoient souvent le peuple sur les matieres politiques. Il a encore lieu dans les conseils des princes & dans le parlement d'Angleterre, où les bills & propositions relatives au gouvernement, passent ou sont rejetés à la pluralité des voix. Il en est de même dans toutes les républiques & dans les gouvernemens mixtes.

Si l'on veut porter les hommes à une entreprise, on doit prouver que la chose sur laquelle on délibere est, ou honête, ou utile, ou nécessaire, ou juste, ou possible, ou même qu'elle renferme toutes ces qualités. Pour y réussir, il faut examiner quelle fin on se propose, & voir par quel moyen on peut y arriver ; car on peut se méprendre & dans la fin & dans les moyens.

On doit considérer si la chose dont il s'agit est utile par raport au temps, au lieu, aux persones. En effet, une chose peut convenir dans un certain temps, mais non pas au temps présent ; peut réussir par un tel moyen, & manquer par tout autre ; peut être avantageuse dans une province, & dange-

reuse dans une autre. À l'égard des persones, l'orateur doit varier ses motifs selon l'âge, le sexe, la dignité, les mœurs, & le caractere de ses auditeurs.

Si jamais la citation des exemples est nécessaire, c'est particuliérement dans le genre *délibératif*. Rien ne détermine plus les hommes à faire une chose, que de leur montrer que d'autres l'ont exécutée avant eux & avec succès.

À l'égard du style, Cicéron dans ses Partitions oratoires en trace le caractere en deux mots: *Tota autem oratio*, dit-il, *simplex & gravis*, *& sententiis debet esse ornatior quam verbis*; c'est-à-dire, qu'il faut que dans le genre *délibératif* l'orateur parle d'une maniere simple, mais pourtant avec dignité, & qu'il emploie plutôt des pensées solides que des expressions fleuries. Mais en général on peut dire que l'importance ou la médiocrité de la matiere doivent régler l'Élocution.

L'usage des passions entre aussi dans ce genre, tantôt pour les exciter, & tantôt pour les réprimer dans l'âme de ceux qu'on veut porter à une résolution, ou qu'on se propose d'en détourner.

Il est aisé de comprendre que, pour dissuader ou détourner quelqu'un d'une entreprise, on doit se servir des raisons contraires à celles que l'on emploie pour persuader; c'est-à-dire qu'alors nous devons prouver que la chose pour laquelle on délibere est contre l'honeur ou l'utilité, peu nécessaire ou injuste, ou impossible, ou du moins environée de tant de difficultés, que rien n'est moins assuré que le succès qu'on s'en promet. (*L'Abbé Mallet*.)

(N.) Délibératif, adj. *Rhétorique*. Les anciens n'étoient pas contents de leur division de l'Éloquence, en trois genres. Ils devoient être encore moins satisfaits des noms qu'ils y avoient atachés. Ils appeloient *délibératif* un genre où l'orateur prouvoit de toutes ses forces qu'il n'y avoit point à *délibérer*. Ils appeloient *démonstratif* un genre où la louange & la satyre exagéroient tout, & ne *démontroient* rien, que la faveur ou que la haine. Ils appeloient *judiciaire* un genre qui ne tendoit qu'à *démontrer*, & ne faisoit que soumettre l'afaire à la *délibération* des juges. On voit par-là combien ces trois genres étoient peu distincts l'un de l'autre.

Les anciens avoient cependant plus de moyens que nous de distinguer les diférens usages de la parole: avec une ou deux syllabes ajoutées à leur verbe *loqui*, parler, ils disoient: parler ensemble & en particulier, *colloqui*; parler de loin, parler haut, *eloqui*; parler à quelqu'un, ou à une assemblée particuliere, *alloqui*; parler alternativement & en controverse, *interloqui*; parler à une multitude dont on étoit environé, *circumloqui*. Ils auroient donc pu appeler *Elocutio* l'Éloquence vague, sans auditoire & sans objet présent, comme celle des philosophes; *Allocutio*, celle qui s'adressoit à une persone, ou à un auditoire peu nombreux, comme à César ou au Sénat; *Circumlocutio*, celle qui s'adressoit à tout un peuple; *Collocutio*, l'Éloquence de la scène ou du dialogue; & *Interlocutio*, l'Éloquence du plaidoyer.

Au lieu de ces distinctions, que la langue leur suggéroit, ils en ont fait qui ne sont point exactes. Ils ont d'abord distingué l'Éloquence des *questions* & celle des *causes*, & ils en ont fait deux genres, l'*indéfini* & le *fini*; quoique celui-ci, dans leur sens, soit aussi inséparable du premier que le ruisseau l'est de sa source. Ils ont abandoné l'*indéfini* aux sophistes & aux rhéteurs, & ont subdivisé le *fini* comme nous venons de le voir. L'usage a prévalu; & Cicéron lui-même, en adoptant cette division, assigne à chacun des trois genres son caractere & son objet. *In judiciis, æquitas; in deliberationibus, utilitas: in laudandis aut vituperandis hominibus, dignitas*: & ailleurs, il ennoblit encore le genre *délibératif*, en leur donnant pour objet l'honête aussi-bien que l'utile.

Le *délibératif* est donc ce genre d'Éloquence où il s'agit de faire prendre à un peuple, à une assemblée, une résolution; de déterminer la volonté publique pour le dessein qu'on lui propose, ou de la détourner du dessein qu'elle a pris.

Observons bien que ce n'est pas l'orateur qui *délibere*, comme le mot semble le dire: rien n'est plus positif, rien n'est plus décidé que l'avis persfonel de Démosthene dans les *Philippiques*, & que l'avis de Cicéron dans les *Catilinaires* ou dans l'Oraison pour la loi *Manilia*. Mais c'est à l'assemblée à *délibérer* d'après l'avis de l'orateur.

Si c'est dans un sénat, dans un conseil, que l'on harangue, il faut parler en peu de mots, avec une dignité simple, d'un ton grave & sentencieux, en marquant à cette assemblée une confiance modeste pour l'opinion qu'on lui propose; mais plus de confiance encore en elle-même, pour ses lumieres & pour ses vertus.

Le ton impérieux y seroit déplacé; le langage des passions, les grands mouvemens de l'Éloquence y sont rarement en usage; & la couleur même & l'indignation y doivent être concentrées, sans violence & sans éclat.

Les chanteurs italiens (qu'on me permette la comparaison) distinguent trois caracteres de voix; & le seul qui soit pathétique, ils l'appelent *voce di petto*. C'est avec cette voix, & ce langage qui lui est analogue, qu'un orateur passioné doit opiner dans un sénat, ou dans un conseil souverain. La voix *de gorge* & la voix *de tête* y font du bruit, & rien de plus. *Suadere aliquid aut dissuadere, gravissimæ mihi videtur esse persona: nam & sapientis est consilium explicare suum de maximis rebus; & honesti & diserti, ut mente providere, auctoritate probare, oratione persuadere possit. Atque hæc in senatu minore apparatu agenda sunt. Sapiens enim est consilium; multisque aliis dicendi relinquendus locus. Vitanda etiam ingenii ostentationis suspicio*. (II. De orat. *lxxxj* & *lxxxij*, 333.) On sent combien seroit éloigné du caractere de

cette Éloquence l'enthousiasme d'un jeune écervelé, qui, dans les délibérations d'un corps, ne porteroit qu'une âme pétulante, une imagination fougueuse, un esprit faux, une ignorance présomptueuse, une langue sans frein, une résolution impudente de se faire craindre & payer.

Le champ vaste & libre de l'Éloquence du genre *délibératif*, c'est ce que les Romains appeloient *Concio*, la harangue adressée au peuple. *Concio capit omnem vim orationis*. Elle doit être imposante & variée: *& gravitatem varietatemque desiderat*. Ou il s'agit de mener les hommes par le devoir; & alors c'est dans les principes de l'honête & du juste qu'elle puise ses forces: ou il s'agit de les déterminer par l'intérêt; & leurs passions sont alors les ressorts qu'elle fait mouvoir. *Quæ vero referuntur ad agendum, aut in officii disceptatione versantur...; cui loco omnis virtutum & vitiorum est silva subjecta: aut in animorum aliqua permotione aut gignenda, aut sedanda, tollendave tractantur; huic generi subjectæ sunt cohortationes, objurgationes, consolationes, miserationes, omnisque ad omnem animi motum & impulsio, &, si ita res feret, mitigatio*. III. De orat. *xxx*, 118.

L'honeur, la gloire, la vertu, l'orgueil national, les principes de l'équité, ceux du droit naturel sur-tout, peuvent beaucoup sur l'esprit des peuples; & souvent on les détermine en leur présentant vivement ce qu'il y a de juste, d'honête, de noble, de louable, de vertueux à faire; souvent on les détourne d'une résolution, en leur montrant qu'elle est criminele & honteuse. Mais avouons qu'il est encore plus sûr de faire parler l'utilité publique, sur-tout, dit Cicéron, lorsqu'il est à craindre qu'en négligant ses avantages, le peuple ne risque aussi de perdre son honeur ou sa dignité. *In suadendo nihil est optabilius quam dignitas... Nemo est enim, præsertim in tam clara civitate, quin putet expetendam maxime dignitatem: sed vincit utilitas plerumque, cum subest ille timor, ea neglecta, ne dignitatem quidem posse retineri*. II. De orat. *lxxxij*, 334.

Lorsque l'utilité publique & la dignité sont d'acord, l'Éloquence populaire a tous ses avantages; & c'étoient les deux grands moyens de Démosthene en excitant les Athéniens à s'opposer à l'ambition de Philippe. Mais souvent elles sont contraires; & l'orateur fait valoir l'une ou l'autre, selon l'impulsion qu'il veut donner aux esprits. D'un côté, richesse, puissance, accroissement de force, succès où la fortune fera trouver la gloire en subjuguant l'opinion, si, en ne consultant que la raison d'État, on se détermine par elle; & au contraire, imprudence ou foiblesse de sacrifier le bien public, & de vouloir aux dépens de l'État se montrer juste ou généreux. De l'autre côté, tout ce qui recomande les actions honêtes & louables, sera employé par l'orateur: *Qui ad dignitatem impellit, majorum exempla, quæ erunt vel cum periculo gloriosa, colliget; posteritatis immortalem memoriam augebit; utilitatem ex laude nasci defendet, semperque eam cum dignitate esse conjunctam*. Ibid. 335.

A dire vrai, Cicéron fait ici le rôle de Machiavel; & l'un enseigne en Éloquence, ainsi que l'autre en Politique, à réussir *per fas & nefas*. Mais pour traiter ainsi les afaires publiques, l'orateur doit avoir acquis une connoissance profonde & du passé & du présent, &, par l'un & l'autre, un regard pénétrant & prolongé dans l'avenir: du passé, les exemples & les autorités, monumens de l'expérience; du présent, la constitution de l'État, sa situation actuele, ses intérêts, ses relations, ses principes de droit public, ses facultés & ses ressources; de l'avenir, les précautions, les espérances & les craintes, les risques, les dificultés, les obstacles & les périls, l'importance & la conséquence des bons & des mauvais succès, les mouvemens de la politique & ceux de la fortune à calculer & à prévoir, les intérêts à concilier, les révolutions à craindre & du dedans & du dehors; en un mot, la balance des événemens à tenir dans ses mains & à faire pencher, du moins pour le moment, vers le parti qu'on se propose: tel est l'office de l'orateur: l'impossible ou le nécessaire sont ses moyens les plus tranchans. *Inciditur enim omnis jam deliberatio, si intelligitur non posse fieri, aut si necessitas affertur*. Ibid. 336.

Mais ce qui étoit vrai à Rome, & ce qui l'est peut-être encore chez tous les peuples éclairés, c'est que ce genre d'Éloquence politique est celui de tous qui demande le plus, & la connoissance des hommes, & les grands talens de l'orateur, & sa dignité personele: „ Quand il s'agit, dit Cicé-„ ron, de donner un conseil sur la chose publique, „ c'est d'abord & principalement la chose publique „ qu'il faut connoître; mais pour persuader une „ assemblée de citoyens, il faut connoître aussi „ les mœurs de la Cité; & comme ces mœurs „ changent souvent, il faut savoir aussi changer „ de ton & de langage. Enfin, eu égard à la di-„ gnité d'un grand peuple, à la gravité de la „ cause publique, & aux mouvemens d'une mul-„ titude assemblée, c'est là sur-tout que l'Éloquence „ doit déployer ce qu'elle a de plus élevé, de „ plus éclatant, *grandius & illustrius*; c'est là „ qu'elle doit employer ce qu'elle a de plus „ propre à remuer & à dominer les esprits „. *Aut in spem, aut in metum, aut ad cupiditatem, aut ad gloriam concitandos; sæpe etiam a temeritate, iracundia, spe, injuria, invidia, crudelitate revocandos*. Ibid. 337.

On jugera, par la peinture qu'il fait du peuple, du danger qu'il voyoit à parler devant lui. „ Quel „ détroit, quelle mer pensez-vous, disoit-il, qui „ soit plus orageuse que l'assemblée du peuple? „ Non, l'une dans son flux & son reflux, n'a pas „ plus de flots, de changemens, & d'agitations, „ que l'autre dans ses suffrages, n'a d'inconstance, „ de trouble, & de mouvemens divers. Souvent „ il ne faut qu'un jour ou qu'une nuit, pour „ donner une nouvele face aux afaires; quelque-

„ fois

„ fois même la moindre nouvele, le moindre „ bruit qui se répand, est un vent subit qui „ change les esprits, & qui renverse les délibé- „ rations „.

Et toutefois c'est-là que l'orateur se sent naturélement élever au plus haut genre d'Éloquence par la grandeur de son théâtre. *Fit autem ut, quia maxima quasi oratori scena videtur concio, natura ipsa ad ornatius dicendi genus exercitetur*, Ibid. *lxxxiij*, 338. „ Sans une multitude d'audi- „ teurs, ajoute Cicéron, un orateur ne peut être „ éloquent „. Mais il recomande de prendre garde à ne pas exciter dans l'assemblée du peuple des acclamations fâcheuses, comme il arive quand l'orateur fait quelque faute remarquable: *Si aspere, si arroganter, si turpiter, si sordide, si quoquo animi vitio dictum esse aliquid videatur; aut hominum offensione vel invidia...; aut res si displicet; aut si est in aliquo motu suæ cupiditatis aut metus multitudo*. Et à ces causes d'impatience & de rumeur parmi le peuple, il applique, selon les circonstances, le remede qui leur convient: *Tum objurgatio, si est auctoritas; tum admonitio, quasi lenior objurgatio; tum promissio, si audierint, probaturos; tum deprecatio, quod est infimum, sed nonnunquam utile*. Ibid. 339. Une plaisanterie vive & prompte, un bon mot, qui, sans manquer de dignité, a de la grâce & de l'enjoument est quelquefois, dit-il, d'un excellent usage dans l'Éloquence populaire. *Nihil enim tam facile, quam multitudo, a tristitia & sæpe ab acerbitate, commode, ac breviter, & acute, & hilare dicto, deducitur*. Ibid. 340.

Au reste, la grande regle, & peut-être l'unique regle de l'Éloquence populaire, est de s'accommoder au naturel, au génie, au goût du peuple à qui l'on parle; & c'est ce que Démosthene & Cicéron me semblent avoir l'un & l'autre merveilleusement observé.

Le peuple athénien étoit plus délicat & plus sensible que le peuple romain aux charmes de l'Élocution; ses Écoles & son Théâtre, la Poésie & la Musique, la culture de tous les Arts l'avoient poli jusqu'à l'excès; & quoiqu'on lui dit, il falloit lui parler avec élégance. L'orateur même qui, comme il arivoit souvent à Démosthene, étoit obligé de monter sur le champ dans la tribune, & d'y parler à l'improviste & d'abondance, avoit à ménager des oreilles que Cicéron appele *teretes & religiosas*. Un mot dur auroit tout gâté.

Le peuple romain étoit plus occupé des choses, & moins curieux des paroles, quoiqu'il le fût beaucoup plus encore qu'il n'apartenoit à un peuple uniquement politique & guerrier. Mais il étoit fier, épineux, difficile sur tout ce qui touchoit son orgueil, & par conséquent très-sensible aux bienséances du langage: vu que les bienséances ne sont que des égards. Ce qu'il falloit respecter surtout, c'étoit l'opinion qu'il avoit de lui-même Indigne d'être libre, depuis qu'il se laissoit corrompre, il n'en étoit que plus jaloux de cette idée de liberté qu'il portoit dans ses assemblées: à des factieux mercenaires, qui ne demandoient qu'à se vendre & que les Grands achetoient à vil prix, il falloit parler de liberté, de dignité, de majesté publique; à ceux qui avoient laissé massacrer les deux Gracches, & Sylla mourir dans son lit, il falloit parler comme aux Romains du temps de Publicola; & si l'Éloquence romaine n'eût pas été adulatrice, ce n'eût pas été l'Éloquence.

Le peuple d'Athènes étoit vain, mais d'une vanité dont il rioit lui-même. *Voyez* SATYRE. Il étoit léger, mais docile; d'une imagination vive, mais mobile comme le sâble, où les impressions se gravent aisément & s'éfacent de même; & sur le théâtre & dans la tribune, il trouvoit bon, comme un enfant aimable, mais incorrigible, qu'on lui reprochât ses défauts.

Aristophane & Démosthene auroient été mal reçus à Rome; & Cicéron, à qui l'on reprochoit d'être flateur & de manquer de nerf, n'étoit que ce qu'il falloit être pour persuader les Romains. Il savoit mieux qu'un autre employer à propos la véhémence & l'énergie; mais ce n'étoit jamais au peuple que l'invective s'adressoit. Ce qu'il a répété souvent, que *Rome n'étoit pas la république de Platon*, est l'excuse de sa molesse. Il pratiquoit cette maxime qu'il nous a lui-même tracée, d'imiter la prudence d'un médecin habile: *Sicut medico diligenti, priusquam conetur ægro adhibere medicinam, non solum morbus ejus cui mederi volet, sed etiam consuetudo valentis & natura corporis cognoscenda est: sic equidem cum aggredior ancipitem causam & gravem, ad animos judicum pertractandos, omni mente in ea cogitatione curaque versor, ut odorer quam sagacissime possim, quid sentiant, quid existiment, quid exspectent, quid velint, quo deduci oratione facillime posse videantur*. II. De or. *xljv*, 136.

Démosthene connoissoit de même son auditoire, & le ménageoit moins. Il reprochoit au peuple d'Athènes d'aimer la flaterie & de se laisser prendre aux adulations de ses orateurs corrompus; de se laisser amuser, endormir par leur manege & leurs mensonges; d'oublier du matin au soir les avis les plus importans; de se plaire à entendre calomnier ceux qui l'avoient le mieux servi, de s'amuser dans les places publiques à écouter les nouvélistes, tandis que son honeur, sa liberté, sa gloire, son salut demandoient les plus promptes résolutions. „ Ne voulez-vous jamais, leur disoit- „ il, faire autre chose que d'aller par la ville vous „ demander les uns aux autres: *Que dit-on de* „ *nouveau?* que peut-on vous apprendre de plus „ nouveau que ce que vous voyez? Un homme de „ Macédoine se rend maître des Athéniens, & fait „ la loi à toute la Grece. *Philippe est-il mort?* „ dira l'un; *Non*, répondra l'autre, *il n'est que* „ *malade*. Eh, que vous importe, Messieurs, que „ Philippe vive ou qu'il meure? Quand le ciel „ vous en auroit délivrés, vous vous feriez bien- „ tôt vous-mêmes un autre Philippe „.

Ces peuples étoient l'un & l'autre sensibles aux grands intérêts du bien public & de la gloire; & ils avoient tous les deux un caractere d'héroïsme prompt & facile à s'exalter; plus moral pourtant dans Athênes, plus généreux & plus humain, tenant plus, pour me faire entendre, de la sensibilité pure & de la bonté naturele; plus politique dans les Romains, & tenant plus du despotisme & de l'esprit de domination. Le peuple romain étoit naturélement féroce; il falloit l'adoucir, l'apprivoiser: une Éloquence insinuante & pathétique étoit celle qui lui convenoit; ce fut l'Éloquence de Cicéron. Le peuple d'Athênes étoit sensible & doux, mais léger, distrait, dissipé: il falloit le fixer, l'assujétir, le dominer par une Éloquence pressante, vigoureuse & rapide, pleine de force & de chaleur; ce fut celle de Démosthene. Je ne parle pas de la différence des sujets, qui devoit influer encore sur le génie & la maniere de l'orateur. Mais j'ose dire que l'un & l'autre étoient à leur place; & je ne doute point que Démosthene à Rome n'eût tâché d'être Cicéron, & que dans Athênes Cicéron n'eût tâché d'être Démosthene.

Il le fut par la véhémence dans la seconde de ses *Philippiques*. On sait qu'il appeloit ainsi ses harangues contre Marc-Antoine, par allusion à celles de Démosthene contre Philippe; & en effet il y plaidoit de même la cause de la liberté, mais devant un Sénat qui n'en étoit plus digne, & qui n'avoit plus ni cœur ni tête en état de la soutenir. Ce nom de *Philippiques* fut de mauvais augure. Rome avoit encore plus dégénéré qu'Athênes; & un zele mal secondé coûta la vie à l'un comme à l'autre orateur.

On voit par-là que c'est dans le moment critique où les républiques se corrompent, qu'on y a besoin de l'Éloquence: plutôt, la vertu se suffit & n'atend pas qu'on la harangue; plutard, l'esprit de faction, la cupidité, la frayeur, l'intérêt n'entendent plus rien. L. Brutus, qui chassa les Tarquins, ne dit qu'un mot, & Rome fut libre. M. Brutus, l'assassin de César, fit une harangue élégante & foible qu'il n'eut pas même assurance d'aller prononcer à Rome; & Cicéron lui-même eut beau dans sa vieillesse rapeler toute sa vigueur: le remede arivoit quand la maladie étoit mortele. Rome, au lieu du meilleur des rois qu'elle avoit dans César, se donna trois tyrans.

Mais à l'égard de nos temps modernes, quels peuvent être & l'office & le lieu de l'Éloquence populaire? Quel est le pays de l'Europe où, lorsqu'il s'agit de la paix, de la guerre, de l'élection d'un magistrat, du choix d'un Général d'armée, &c. un citoyen ait le droit, qu'il avoit à Rome, de demander au peuple une audience & de lui dire son avis? Quelle est la Cité, où, à chaque événement public & important, le peuple & le Sénat, s'assemblent, comme dans Athênes; où la tribune soit ouverte à qui veut y monter, & où l'on entende un héraut demander à haute voix: *Quel citoyen au dessus de cinquante ans veut haranguer le peuple? & qui des autres citoyens veut parler à son tour?* (Eschine, contre Ctésiphon.)

Dans les Communes d'Angleterre on voit une ombre de cette liberté. Je dis, une ombre, parce que l'assemblée n'est pas celle du peuple, mais celle de ses députés; & la différence est énorme: car s'il est possible d'abuser tout un peuple par la séduction, il est possible aussi de l'éclairer par l'Éloquence; mais sur des députés gâgnés par d'autres voies, l'Éloquence ne peut plus rien; & ce qui doit décourager l'orateur anglois, c'est de savoir que les voix sont comptées, & que souvent la *Délibération* est prise avant qu'il ait ouvert la bouche.

Ce qui ressemble le plus aujourd'hui à l'Éloquence populaire des anciens, c'est l'Éloquence de la Chaire: car l'auditoire est ce peuple libre à qui l'on donne à *délibérer*, non pas sur l'intérêt public & politique, mais sur l'intérêt personel que la nature & la religion ont ataché, pour tous les hommes, à la pratique du devoir & à l'amour de la vertu. On peut voir à l'*art*. ÉLOQUENCE DE LA CHAIRE, que, du côté des passions, elle n'a pas les mêmes ressorts à mouvoir que l'Éloquence de la tribune; mais en revanche elle a cet avantage, que le prédicateur est dispensé par son caractere de tout ménagement, de tout respect humain; qu'il tient l'orgueil, les vices, les passions de l'auditoire comme enchaînés autour de lui; qu'une nation est à ses pieds, & qu'il peut la traiter comme un seul pénitent, qui viendroit à genoux implorer le ministre des miséricordes & des vengeances. Voilà tout ce qui reste au monde de l'Éloquence populaire; voilà dans quelles mains est remise la cause de l'humanité, sinon dans ses raports avec la politique, au moins dans ses raports avec les mœurs. C'est un bienfait de la religion bien précieux & bien signalé. Puisse la dédaigneuse frivolité de notre siecle ne pas décourager les hommes appelés par leur zele & par leurs talens au ministere de la parole! Puisse la sagesse des Gouvernemens y atacher une estime égale au bien qu'il fait aux mœurs publiques lorsqu'il est dignement rempli! (*M. MARMONTEL.*)

(N.) DÉLIBÉRER, OPINER, VOTER, *Synonymes*.

Ces trois termes sont consacrés dans le langage des compagnies autorisées pour décider certaines afaires; comme les tribunaux & Cours de justice, les académies, les chapitres séculiers & réguliers, *&c*: & ces termes sont tous relatifs à la décision; le degré de relation en fait la différence.

Délibérer, c'est exposer la question & discuter les raisons pour & contre; *Opiner*, c'est dire son avis & le motiver; *Voter*, c'est donner son suffrage quand il ne reste plus qu'à recueillir les voix.

On commence par *délibérer*, afin d'examiner la matiere dans tous les sens & sous tous les aspects; on *opine* ensuite, pour rendre compte à la com-

pagnie de la maniere dont on envisage la chose, & des raisons par lesquelles on s'est déterminé à l'avis que l'on propose : on *vote* enfin, pour former la décision à la pluralité des suffrages.

La *Délibération* est un préliminaire indispensable pour mettre au fait ceux qui doivent prononcer ; elle exige de l'attention : les *Opinions* sont une espece de résultat formé dans chaque tête, & qui, étant raisoné, devient une nouvele source de lumieres & de motifs pour préparer la décision ; cette seconde opération exige du bon sens : enfin, la *Votation* est la derniere main que l'on met à la décision, & l'opération qui la conclut & l'autorise ; elle exige de l'équité.

On écoute la *Délibération*, on pese les *Opinions*, on compte ses *Voix*. (*M. Beauzée*.)

* DÉLICAT, DÉLIÉ, *Synonymes*.

(¶ Une idée de finesse & d'habileté semble constituer le fonds commun de ces deux termes, qui ont d'ailleurs leurs différences caractéristiques.) (*M. Beauzée*.)

Une pensée est *délicate*, lorsque les idées en sont liées entr'elles par des raports peu communs, qu'on n'aperçoit pas d'abord quoiqu'ils ne soient point éloignés ; qui causent une surprise agréable ; qui réveillent adroitement des idées accessoires & secretes de vertu, d'honêteté, de bienveillance, de volupté, de plaisir. Une expression est *délicate*, lorsqu'elle rend l'idée clairement, mais qu'elle est empruntée par métaphore, d'objets écartés, que nous voyons avec surprise & plaisir raprochés tout-d'un-coup avec habileté.

Un esprit *délié* est un esprit propre aux afaires épineuses, fertile en expédiens, insinuant, fin, souple, caché. Un discours *délié*, est celui dont on ne démêle pas du premier coup d'œil l'artifice & la fin.

Il ne faut pas confondre le *délié* avec le *délicat* : les gens *délicats* sont assez souvent *déliés* ; mais les gens *déliés* sont rarement *délicats*.

Répandez sur un discours *délié* la nuance du sentiment ; & vous le rendrez *délicat* : supposez, à celui qui tient un discours *délicat*, quelque vue intéressée & secrete ; & vous en ferez à l'instant un homme *délié*. (*M. Diderot*.)

(¶ Le *Délicat* tient toujours à d'heureuses dispositions, n'a que des effets agréables, & plait toujours : le *Délié* tient à des dispositions indifférentes en soi, peut avoir de bons & de mauvais effets, & offense souvent. La sensibilité de l'âme produit le *Délicat* : la finesse de l'esprit, la souplesse, l'artifice, amenent le *Délié*. Le mot *Délicat* ne peut se prendre qu'en bonne part : celui de *Délié* se prend en bonne & en mauvaise part, selon les circonstances.) *Voyez* Fin, Délicat. *Syn.* Finesse, Délicatesse, *Syn.* Finesse, Pénétration, Délicatesse, Sagacité, *Syn.* & Subtilité d'Esprit, Délicatesse, *Synonymes*. (*M. Beauzée*.)

* DÉLICATESSE, f. f. (*Morale*, *Bell. Lett.*) Comme il y a deux sortes de perception, il y a deux sortes de sagacité, celle de l'esprit & celle de l'âme. A la sagacité de l'esprit apartient la finesse : à la sagacité de l'âme apartient la *Délicatesse* du sentiment & de l'expression. Ni les nuances les plus légeres, ni les traits les plus fugitifs, ni les raports les plus imperceptibles, rien n'échape à une sensibilité *délicate* ; tout l'intéresse dans son objet, & tout l'affecte vivement.

Ainsi, la *Délicatesse* de l'expression consiste à imiter celle du sentiment, ou à la ménager : ce sont là ses deux caracteres.

Pour imiter la *Délicatesse* du sentiment, il suffit que l'expression soit naïve & simple : les tendres alarmes de l'amour, les doux reproches de l'amitié, les inquiétudes timides de l'innocence & de la pudeur, donnent lieu naturélement à une expression *délicate* : c'est l'image du sentiment dans son ingénuité pure ; il n'y a ni voile, ni détour. (¶ Tel est le caractere de ce vers de Marot :

Je l'aime tant que je n'ose l'aimer.)

Les fables de la Fontaine sont remplies de traits pareils. Celle des deux pigeons, celle des deux amis, sont des modeles précieux de cette *Délicatesse* de perception dont un cœur sensible est l'organe.

> Un songe, un rien, tout lui fait peur,
> Quand il s'agit de ce qu'il aime.

Mais si la *Délicatesse* de l'expression a pour objet de ménager la *Délicatesse* du sentiment, soit en nous-mêmes, soit dans les autres ; c'est alors que l'expression doit être ou détournée ou demi-obscure : l'on désire être entendu, & l'on craint de se faire entendre : ainsi, l'expression est pour la pensée, ou plutôt pour le sentiment, un voile léger & trompeur, qui rassure l'âme & qui la trahit. Un modele rare de cette sorte de *Délicatesse*, est la réponse de cette seconde femme à son mari, qui ne cessoit de lui faire l'éloge de la premiere : *Hélas, Monsieur, qui la regrete plus que moi !* Didon a tout fait pour Énée, elle voudroit qu'il s'en souvînt ; mais elle craint de l'offenser en lui rapelant ses bien faits. Voici tout ce qu'elle en ose dire :

> *Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quidquam*
> *Dulce meum.*

Racine est plein de traits du même caractere.

(Aricie *à Ismene*.)

> Et tu crois que pour moi plus humain que son pere,
> Hippolyte rendra ma chaîne plus légere ?
> Qu'il plaindra mes malheurs ?

(*La même, à Hippolyte.*)

N'étoit-ce point assez de ne me point haïr ?

(*Et* PHEDRE, *au même.*)

Quand vous me haïriez, je ne m'en plaindrois pas.

(*Et* ATALIDE, *à Zaïre.*)

Ainsi, de toutes parts les plaisirs & la joie
M'abandonent, Zaïre, & marchent sur leurs pas.
J'ai fait ce que j'ai dû; je ne m'en repens pas.

Dans aucun de ces exemples le vers ne dit ce que le cœur sent; mais l'expression le laisse entrevoir; & en cela la finesse & la *Délicatesse* se ressemblent. Mais la finesse n'a d'autre intérêt que celui de la malice ou de la vanité; son motif est le soin de briller & de plaire: au lieu que la *Délicatesse* a l'intérêt de la modestie, de la pudeur, de la fierté, de la grandeur d'âme; car la générosité, l'héroïsme ont leur *Délicatesse* comme la pudeur. Le mot de Didon que j'ai cité:

Si bene quid de te merui...

est le reproche d'une âme généreuse. *Vous êtes roi, vous m'aimez, & je parts*, est le reproche d'une âme sensible & fiere. Le mot de Louis XIV à Villeroy, après la bataille de Ramillie: *Monsieur le maréchal, on n'est plus heureux à notre âge*, est un modele de *Délicatesse* & de magnanimité.

Comme la *Délicatesse* ménage la pudeur dans les aveux qui lui échapent, & la sensibilité dans les reproches qu'elle fait; elle ménage aussi la modestie dans les éloges qu'elle donne.

De nos jours une grande reine demandoit à un homme qu'elle voyoit pour la premiere fois, s'il croyoit, comme on le disoit, que la princesse de... fût la plus belle persone du monde; il lui répondit: *Madame, je le croyois hier*.

On demandoit à Pyrrhus, roi d'Épire, quel étoit le meilleur joueur de flûte de son royaume. *Polypercbon* répondit il, *est le meilleur de mes Généraux*. Quoi de plus digne, & en même temps quoi de plus *délicat* que cette réponse?

Un grenadier saluoit en espagnol le maréchal de Berwick: Grenadier, lui dit le Général, où avez-vous appris l'espagnol? — *À Almanza*. Voilà une louange *délicatement* & noblement donnée.

Monseigneur, vous avez travaillé dix ans à vous rendre inutile, disoit Fontenelle au cardinal Dubois. Ce trait de louange, si *délicat* & si déplacé, avoit ussi tant de finesse, que les libraires de Hollande le prirent pour une bévue de l'imprimeur de Paris, & mirent, à *vous rendre utile*.

La *Délicatesse* est quelquefois un trait de sentiment échapé sans réflexion; & l'on en voit un exemple dans ces mots d'un brave officier, qui trembloit en parlant à Louis XIV, & qui, s'en étant aperçu, lui dit avec chaleur: *Au moins, Sire, ne croyez pas que je tremble de même devant vos ennemis*.

Mais la *Délicatesse* de l'expression dans le raport de l'écrivain avec le lecteur, est un artifice comme la finesse. Celle-ci consiste à exercer la sagacité de l'esprit, celle-là consiste à exercer la sagacité du sentiment; & il en résulte deux sortes de plaisirs; l'un d'apercevoir dans l'écrivain ce sentiment exquis; l'autre de se dire à soi-même qu'on en est doué comme lui, puisqu'on saisit ce qu'il exprime, & qu'on le sent comme il l'a senti.

La *Délicatesse* est toujours bien reçue à la place de la finesse; mais la finesse, à la place de la *Délicatesse*, manque de naturel & refroidir le style: c'est le défaut dominant d'Ovide. Ce qui intéresse l'âme, nous est plus cher que ce qui exerce l'esprit; aussi permettons-nous volontiers que l'on sente au lieu de penser, mais nous ne permettons pas de même de penser au lieu de sentir. (*M. Marmontel.*)

(N.) DEMEURER, LOGER, *Synonymes*.

Ces deux mots sont synonymes dans le sens où ils signifient la résidence: mais *Demeurer* se dit par raport au lieu topographique où l'on habite; & *Loger*, par raport à l'édifice où l'on se retire. On *demeure* à Paris, en province, à la ville, à la campagne. On *loge* au Louvre, chez soi, en hôtel garni.

Quand les gens de distinction *demeurent* à Paris, ils *logent* dans des hôtels: & quand ils *demeurent* à la campagne, ils *logent* dans des châteaux. *Voy.* HABITATION, MAISON, SÉJOUR, DOMICILE, DEMEURE, *Syn.* LOGIS, LOGEMENT, *Syn.* MAISON, HÔTEL, PALAIS, CHÂTEAU, *Syn.* MAISON, LOGIS, *Synonymes*. (*L'Abbé Girard.*)

(N.) DEMEURER, RESTER, *Synonymes*.

L'idée commune de ces deux mots est de ne se point en aller: & leur différence consiste en ce que *Demeurer* ne présente que cette idée simple & générale de ne pas quiter le lieu où l'on est; & que *Rester* a de plus une idée accessoire de laisser aller les autres.

Il faut être hypocondre pour *demeurer* toujours chez soi, sans compagnie & sans occupation. Il y a des femmes qui ont la politique de *rester* les dernieres aux cercles, pour dispenser les autres de médire d'elles.

Il paroît aussi que le second de ces mots convient mieux dans les occasions où il y a une nécessité indispensable de ne pas bouger de l'endroit; & que le premier figure bien où il y a pleine liberté. Ainsi, l'on dit, que la sentinelle *reste* à son poste, & que le devot *demeure* long-temps à l'Église. (*L'Abbé Girard.*)

(N.) DÉMOLIR, RASER, DÉMANTELER, DÉTRUIRE, *Synonymes*.

C'est abatre un édifice, de maniere pourtant que chacun de ces mots ajoute, à cette idée principale

qui leur est commune, une idée accessoire propre & distinctive.

On *démolit* par économie, pour tirer parti des matériaux & de l'emplacement, ou pour réédifier: on *rase* par punition, afin de laisser subsister un monument de la vindicte publique: on *démantele* par précaution, pour mettre une place hors de défense: on *détruit* dans toutes sortes de vues & par toutes sortes de moyens, pour ne pas laisser subsister.

Un particulier fait *démolir*; la Justice fait *raser*; un Général fait *démanteler* une place qu'il a prise, & pour cela il en fait *détruire* les murailles & les fortifications. (*M. Beauzée.*)

(N.) DÉMONSTRATIF, IVE, adj. (*Gramm.*) Qui sert à montrer, à indiquer avec précision. Les Articles définis *démonstratifs* sont ceux qui déterminent les individus par l'idée d'une indication précise. Il y en a de deux sortes; les uns sont purement *démonstratifs*, les autres sont *démonstratifs* conjonctifs.

En françois, *ce*, *cet*, *cette*, *ces*; en latin, *is*, *ea*, *id*; *hic*, *hæc*, *hoc*; *ille*, *illa*, *illud*; *iste*, *ista*, *istud*; sont des Articles purement *démonstratifs*. En françois, *qui*, *que*; en latin; *qui*, *quæ*, *quod*; sont des Articles *démonstratifs* conjonctifs. *Voyez* Conjonctif, *&* Relatif, *n°.* IV. (*M. Beauzée.*)

* Démonstratif. (*Belles Lettres.*) Nom que l'on donne à un des trois genres de la Rhétorique.

Le genre *démonstratif* est celui qui se propose la louange ou le blâme. Telle est la fin qu'on se propose dans les panégyriques, les oraisons funebres, les discours académiques, les invectives, *&c.*

On tire les louanges de la patrie, des parens, de l'éducation, des qualités du cœur & de l'esprit, des biens extérieurs, du bon usage que l'on a fait du crédit, des richesses, des emplois, des charges. Au contraire, la bassesse de l'extraction, la mauvaise éducation, les défauts de l'esprit & les vices du cœur, l'abus du crédit, de l'autorité, des richesses, *&c.* fournissent matiere à l'invective. Les Catilinaires de Cicéron & les Philippiques sont de ce dernier genre, mais non pas uniquement; car à d'autres égards elles rentrent dans le genre délibératif & dans le judiciaire.

Le genre *démonstratif* comporte toutes les richesses & toute la magnificence de l'art oratoire. Cicéron dit à cet égard que l'orateur, loin de cacher l'art, peut en faire parade & en étaler toute la pompe: mais il ajoute en même temps qu'on doit user de réserve & de retenue; que les ornemens, qui sont comme les fleurs & les brillans de la raison, ne doivent pas se montrer par-tout, mais seulement de distance en distance. Je veux, dit-il, que l'orateur place des jours & des lumieres dans son tableau; mais j'exige aussi qu'il y mette des ombres & des enfoncemens; afin que les couleurs vives en sortent avec plus d'éclat. *Habeat igitur illa in dicendo admiratio ac summa laus umbram aliquam ac recessum, quo magis id quod erit illuminatum exstare atque eminere videatur.* III. De orat. *xxvj*, 101. (*L'Abbé Mallet.*)

Parmi les sources de la louange & de l'invective dont on vient de faire l'énumération, il en est où la justice & la raison nous défendent de puiser: on peut, en louant un homme recomandable, rapeler la gloire & les vertus de ses aïeux; mais il est ridicule d'en tirer pour lui un éloge. L'on peut & l'on doit démasquer l'artifice & la scélératesse des méchans, lorsqu'on est chargé par état de défendre contr'eux la foiblesse & l'innocence: mais ce sont eux-mêmes, non leurs ancêtres, que l'on est en droit d'ataquer; & il est absurde de reprocher aux enfans les malheurs, les vices, ou les crimes des peres. Le reproche d'une naissance obscure ne prouve que la bassesse de celui qui le fait. L'éloge tiré des richesses, ou le blâme fondé sur la pauvreté, sont également faux & lâches. Les noms, le crédit, les dignités exigent le mérite, & ne le donnent pas. En un mot, pour louer ou blâmer justement quelqu'un, il faut le prendre en lui-même & le dépouiller de tout ce qui n'est pas lui.

(¶ C'est ainsi que chez les sages Égyptiens les morts étoient jugés, & qu'un examen solemnel de la vie discernoit les bons des méchans. Chez les Grecs, disciples & héritiers de la sagesse des Égyptiens, la louange & le blâme, moins tardifs & bien plus utiles, n'atendoient pas la mort de l'homme vertueux ou du méchant pour éclater. Il y avoit des éloges funebres pour les guerriers qui avoient mérité la reconoissance de la patrie en combatant & en mourant pour elle; & c'étoit moins un tribut pour les morts qu'une leçon pour les vivans. Mais pour le citoyen qui s'étoit signalé par quelque service éclatant, par des bienfaits envers l'État, par des vertus & des talens utiles & recomandables, il y avoit, de son vivant même, des éloges & des courones; il y en avoit même pour des républiques qui s'étoient montrées secourables & généreuses; & dans des fêtes solemneles, les députés des peuples de la Grece venoient offrir l'homage de leur reconoissance au peuple bienfaiteur qui les avoit servis. On voit des exemples de l'un & de l'autre usage dans la harangue de Démosthene pour la courone. C'est un monument remarquable dans les fastes de l'Antiquité, que le décret des peuples de Byzance & de Périnthe à la gloire d'Athênes, qui les avoit sauvés lorsque Philippe assiégeoit leurs murailles: par ce décret il étoit acordé aux Athéniens la liberté de s'établir dans les États de Périnthe & de Byzance, & d'y jouir de toutes les prérogatives de citoyens; de plus, dans l'une & l'autre ville, une place distinguée dans les spectacles, le droit de séance dans le corps du sénat & dans les assemblées du peuple, à côté des pontifes, avec entiere exemption d'impôts & d'autres charges de l'État: enfin, il étoit ordoné que sur le port on érigeroit trois statues de seize coudées chacune, qui représenteroient le peuple d'Athênes couroné par le peuple de Byzance

& par le peuple de Périnthe; qu'on lui enverroit des présens aux quatre jeux solemnels de la Grece, & qu'on y proclameroit *la courone* que ces deux villes avoient décernée au peuple d'Athènes; en sorte que la même cérémonie apprît à tous les Grecs & la magnanimité des Athéniens & la reconoissance des Périnthiens & des Byzantins: ce sont les termes du décret.

Pour la même cause, le peuple de la Quersonese décernoit au peuple & au sénat d'Athènes une courone d'or de soixante talens, & faisoient dresser deux autels, l'un à la déesse de la reconoissance, & l'autre au peuple athénien.

Cette maniere de louer les actions généreuses avoit son Éloquence. Il faut avouer cependant que ce ne fut que lorsque la vertu se ralentit parmi les Grecs, qu'on y atacha cet aiguillon de gloire; & que ces honeurs, qui d'abord étoient réservés au mérite, bientôt moins rares & enfin prodigués, perdirent beaucoup de leur prix. C'est ce qui donna lieu à ce bel endroit de la harangue d'Eschine contre Ctésiphon ou plutôt contre Démosthene.

„ À votre avis, Athéniens, lequel des deux „ vous paroît un plus grand personage, ou de „ Thémistocle, par qui vous remportâtes sur les „ Perses la victoire navale de Salamine, ou de „ Démosthene, qui a fui dans la bataille de Chéronée? Lequel doit l'emporter, ou de Miltiade, „ vainqueur des barbares à Marathon, ou de ce „ misérable harangueur? Le préférez-vous aux fameux chefs qui ramenerent de Phyle nos citoyens fugitifs? Le placez-vous au dessus d'Aristide, surnomé *le Juste*, surnom si différent de „ celui qui caractérise Démosthene? Moi, j'en „ atteste tous les habitans de l'Olympe, je ne „ crois nullement permis de mêler dans un même „ discours le souvenir de cette bête féroce avec „ la mémoire ce ces héros. Or que Démosthene, „ dans sa belle harangue qu'il prépare, nous indique où & quand on décerna jamais à quelqu'un de ces héros une seule courone? Est-ce „ donc qu'alors le peuple d'Athènes avoit l'âme „ ingrate? non, mais magnanime. Et ces grands „ hommes, à qui la Patrie n'acorda point cette „ espece d'honeur, n'en étoient que plus dignes „ d'elle: car ils ne croyoient point que leur gloire, „ dût se perpétuer dans des décrets, mais bien „ s'éterniser dans la mémoire des citoyens qui „ leur devoient de la reconoissance; mémoire, où, „ depuis ce temps-là jusqu'à ce jour, ils jouissent „ d'une constante immortalité ... Une troupe de „ citoyens avoient triomphé des Medes au bord „ du Strimon. Leurs chefs demanderent une récompense, & le peuple leur en acorda une „ grande, dans l'opinion de ce temps-là: il ordona que dans la galerie des statues, on leur „ en élevât trois, à condition pourtant de n'y „ point graver leurs noms, afin que l'inscription „ parût apartenir en propre, non aux Généraux, „ mais au peuple „. De ces trois inscriptions, en voici une qui donne l'idée des deux autres.

„ Athènes, par ce monument,
„ À d'illustres guerriers veut éternélement
„ Consacrer sa reconoissance.
„ Enfans de ces héros, voulez-vous mériter
„ Une semblable récompense;
„ Vous n'avez qu'à les imiter.

„ De là transportez-vous, ajoute l'orateur, dans „ la galerie des peintures: car c'est dans ce lieu „ même, où vous vous assemblez fréquemment, „ que l'on a déposé les monumens de toutes les „ actions mémorables. Dans ce lieu un tableau „ vous retrace la bataille de Marathon. Mais „ quel est le Général qui commandoit dans cette „ fameuse journée? Je m'assure qu'à cette question, tous unanimement & comme à l'envi „ vous répondez, *Miltiade*. Nulle inscription „ toutefois ne le nomme: pourquoi cela? est-ce „ qu'il ne demanda pas cette récompense? Oui certainement il la demanda: mais le peuple ne la „ lui acorda pas; &, pour toute grâce, il voulut „ bien qu'au lieu d'une inscription qui nommât „ le vainqueur, il occupât dans le tableau la „ premiere place, & fut représenté dans l'atitude „ d'un chef qui exhorte le soldat à faire son devoir .... Dans ce temps-là, ajoute-t-il enfin, „ on décernoit une courone, non d'or, mais d'olivier. Car alors une courone d'olivier étoit „ précieuse; au lieu que maintenant on méprise „ même une courone d'or „.

Démosthene, dans sa harangue *sur le Gouvernement de la république*, reproche lui-même aux Athéniens de son temps de dire qu'un tel Général a gâgné telle bataille; au lieu que du temps de Miltiade & de Thémistocle, on disoit: *Le peuple d'Athènes a gâgné la bataille de Marathon. Le peuple d'Athènes a remporté la victoire de Salamine*.

À Rome, on observe de même que, dans le temps où les grandes vertus étoient les plus communes, les honeurs publiquement rendus aux citoyens, étoient plus rares. Jusqu'au temps de Cicéron, il n'y eut point d'éloges prononcés en l'honeur des vivans, & presque pas en l'honeur des morts. Les orateurs romains parloient même assez légérement de ce genre d'écrire en usage parmi les Grecs: *Laudationes scriptitaverunt*. Les louanges qui se mêloient dans leurs plaidoyers avoient la briéveté simple & nue d'un témoignage; *Nostra laudationes, quibus in foro utimur, testimonii brevitatem habent nudam atque inornatam*: & à l'égard de celles qu'on donnoit aux morts dans les devoirs funebres, on ne croyoit pas que ce fût le lieu de faire briller l'Éloquence: une piété triste dictoit cette harangue, *quæ ad orationis laudem minime accommodata est*. II. De orat. *lxxxiv*, 341.

Mais Cicéron donna lui-même, soit dans ses plaidoyers, soit dans des harangues particulieres, les modeles les plus parfaits de l'art de louer

grandement : il fit presqu'en même temps le panégyrique de Caton & la félicitation à César, *pro Marcello*, qui est le chef-d'œuvre des harangues. Dans deux traits de conduite si opposés en apparence, on a peine, au premier coup d'œil, à reconoître le même homme. J'ose dire pourtant que l'oraison pour Marcellus n'est pas d'un homme indigne d'avoir loué Caton. On voit, par les lettres de Cicéron, que dans l'éloge de Caton il avoit mis de la prudence; il mit du courage dans celui de César, mais le courage le plus adroit. Saisissons en passant l'esprit de cette harangue éloquente. En parlant de l'art oratoire, on peut se permettre d'éfacer la seule tache qui reste à la mémoire de Cicéron, & de prouver ce qu'il dit de lui-même: *Servivi cum aliqua dignitate*. (Ad Atticum.)

Après la défaite de Scipion en Afrique, il n'y avoit pour un citoyen d'importance que trois partis à prendre : ou de mourir comme Caton ; ou de s'exiler soi-même dans quelque coin du monde, comme avoit fait Marcellus à Mytilene, & d'y vivre obscur, s'il plaisoit au vainqueur ; ou de s'accommoder au temps, & de tâcher encore d'être utile à sa patrie, en se ménageant, avec décence & avec dignité, la bienveillance de César : c'est là ce que fit Cicéron. Il falloit pour cela tenir un milieu juste entre, l'austérité d'un philosophe & la bassesse d'un courtisan; être républicain, mais l'être avec prudence; croire, ou supposer à César la volonté de n'être lui-même que le premier des citoyens ; & l'encourager par des louanges, puisque la force n'avoit pu l'y réduire, à mettre le comble à sa gloire, en acordant à sa patrie le bienfait de la liberté.

L'exemple récent des préscriptions de Marius & de Sylla, ne justifioit que trop, dans les mœurs de Rome, la conduite opposée à celle de César envers ses ennemis, c'est-à-dire, l'abus de la force & de la victoire. Souverain par le droit des armes, si légitime aux ieux des Romains, César fut magnanime à ses périls ; & dans peu sa mort prouva bien le mérite de sa clémence.

Ce fut cette clémence que Cicéron loua dans l'oraison pour Marcellus.

„ Il faut, écrivoit-il à ses amis, nous contenter de ce qu'on voudra bien nous acorder „ comme une grâce. Celui qui ne peut se soumettre à cette nécessité a dû choisir la mort ..... „ Puisqu'avec tout mon courage & toute ma philosophie, j'ai cru que le meilleur parti étoit „ de vivre, il faut bien que j'aime celui de qui „ je tiens cette vie, que j'ai préféré à la mort.

En louant donc César de s'être vaincu lui-même, & en élevant cette victoire au dessus de celles qu'il avoit remportées sur les nations, il ne le flate point : il ne dit que des faits dont l'univers étoit rempli. Mais en l'exhortant à ne pas négliger le soin de sa vie, & en lui reprochant le mépris qu'il en fait, il lui montre l'usage qu'il en doit faire. C'est là le but de la harangue ; c'est là que l'artifice en est caché avec une adresse infinie ; c'est là que la louange la plus éloquente assaisone & déguise la plus courageuse leçon.

„ De tes ennemis, lui dit-il, les plus opiniâtres ont quité la vie, les autres te la doivent, „ & sont devenus tes amis. Cependant les ténebres „ du cœur humain sont si profondes, les replis „ en sont si cachés, que nous devons te donner „ des soupçons pour exciter ta vigilance „. (Ce passage est bien remarquable.) *Sed tamen cum in animis hominum tantæ latebræ sint & tanti recessus, augeamus sane suspicionem tuam ; simul enim augebimus diligentiam*. Pro Marcello *viij*. 22. „ C'est à toi, ajoute-t-il, & à toi seul de „ relever tout ce qu'a renversé la guerre, de rétablir les tribunaux, de rapeler la bonne foi, „ de réprimer les passions, de rendre nombreuse „ & florissante une génération nouvele, de réunir „ & de lier ensemble, par de séveres loix, tout „ ce que nous voyons dissous & dispersé . . . . . „ C'est à toi de guérir toutes les plaies de la „ guerre ; & nul autre que toi n'est capable de „ les fermer „. *Itaque illam tuam præclarissimam & sapientissimam vocem invitus audivi :* Satis diu vel naturæ vixi vel gloriæ. *Satis, si ita vis, natura fortasse; addo etiam, si placet, gloriæ: at quod maximum est, patriæ certe parum*... (Ibid. *viij*, 25.) *Hæc igitur tibi reliqua pars est, hic restat actus, in hoc elaborandum est, ut rempublicam constituas, eaque tu in primis cum summa tranquillitate & otio perfruare. Tum te, si voles, cum & patriæ quod debes solveris, & naturam ipsam expleveris satietate vivendi, satis diu vixisse dicito*. (Ibid. *ix*, 27.) C'est le dévelopement de ce devoir, imposé à César, d'employer le reste de sa vie à rétablir la république ; c'est là, dis-je, ce qui forme la partie essentiele de la harangue de Cicéron ; & jamais la magnificence & l'adresse de l'Éloquence n'ont été à un plus haut point.

Dès que Cicéron reconut que César vouloit dominer, il prit le parti de la retraite & du silence. *Semiliberi saltem simus*, écrivoit-il à Atticus, *quod assequemur & tacendo & latendo* : & il finit par présager & par souhaiter même la perte de César; *Corruat iste necesse est ..... id spero vivis nobis fore*. Cicéron étoit sénateur, & le Sénat étoit un roi que César avoit détrôné.

La louange étoit, comme on vient de le voir, la fonction la plus rare de l'orateur dans les anciennes républiques ; & au contraire, l'accusation, le reproche, le blâme, étoit l'un de ses emplois les plus fréquens.

À Athènes, les magistrats rendoient leurs comptes en public ; & le hérant du tribunal des comptes demandoit à haute voix : *Quelqu'un veut- il proposer quelque chef d'accusation ?* Les Généraux d'armée, tous les hommes publics étoient soumis à l'inspection & à l'accusation publique. Tout citoyen doué du don de l'Éloquence étoit un

homme redoutable pour qui faisoit mal son devoir. Il en étoit de même à Rome. L'ambitieux qui briguoit les charges, l'administrateur infidele qui s'enrichissoit aux dépens du publie, le proconsul ou le préteur qui exerçoit dans sa province des violences, des concussions, & des rapines, étoit traduit en jugement par tel des citoyens qui vouloit l'accuser. Il ne faut donc pas s'étoner si l'Éloquence y étoit si fort en recomandation. C'étoit l'arme offensive & défensive, de l'honeur, de la fortune, de la vie des citoyens. Toutes les causes crimineles se plaidoient. Cicéron avoit passé sa vie à ataquer ou à défendre; mais les trois hommes qu'il poursuivit avec le plus d'ardeur, furent Verrès, Catilina, & Marc-Antoine.

L'abus de la louange étoit l'adulation. L'abus de l'accusation juridique étoit la calomnie ou la diffamation gratuite: j'appele gratuite celle qui ne portoit pas sur une infraction des loix. Les orateurs faisoient cette distinction, & ne l'observoient pas. Les harangues d'Eschine & de Démosthene, l'un contre l'autre, sont remplies des injures les plus atroces. Les philippiques de Cicéron ne sont pas exemptes de ce défaut. On voit pourtant que chez les Grécs, plus délicats en toute autre chose & plus polis que les Romains, l'invective étoit plus grossiere, par la raison sans doute que les Romains, plus sérieux & plus séveres dans leurs mœurs, vouloient aussi plus de décence. Ils sont blessés, dit Cicéron, *si turpiter, si fordide, si quoque animi vitio dictum esse aliquid videatur*. Le peuple d'Athènes plus enclin à écouter la médisance & plus malin par vanité, n'exigeoit pas tant de respect. Son premier mouvement étoit d'applaudit à la calomnie; son mouvement de réflexion étoit de détester & de punir le calomniateur.

Lorsqu'il n'y eut plus de liberté pour Rome, & qu'il y restoit encore quelque Éloquence, la louange y fût prostitué, & l'accusation interdite ou changée en délation.

Dans l'un des meilleurs ouvrages de Littérature dont notre siecle ait droit de s'honorer (je parle de l'*Essai* de M. Thomas *sur les Éloges*) on peut voir quel abus monstrueux on fit de la louange & de l'apologie: *L'éloge funebre de Tibere fut prononcé par Caligula: Claude fut loué par Néron*; & ce rigre eut le courage de vouloir justifiet en plein sénat le meurtre de sa mere. Dans des temps plus heureux, l'*Éloge funebre d'Antonin fut prononcé dans la tribune par Marc-Aurele: c'étoit la vertu qui louoit la vertu, c'étoit le maitre du monde qui faisoit à l'univers le serment d'être humain & juste, en célébrant la justice & l'humanité sur la tombe d'un grand homme*. (Essai sur les Éloges.)

Cicéron, en louant Pompée & César, avoit donné, quoique bon citoyen, un exemple très-dangereux, qui fut suivi par des esclaves. La flaterie, sous les empereurs, fut proportionée à la bassesse d'un peuple avili, & à l'orgueil de ses tyrans: les plus féroces furent les plus loués, le panégyrique de Trajan fut une sorte d'expiation des turpitudes de l'Éloquence. La Philosophie y recomanda la vertu à la vertu même, & pour l'encourager à se ressembler toujours, lui présenta le miroir: il est à croire que Trajan n'y jeta qu'un coup d'œil modeste. Il se fût pourtant plus honoré si, en imposant silence au consul, il lui eût dit, comme un autre empereur, *Niger*, dit depuis à un panégyriste qui venoit de le louer en face: *Orateur, faites-nous l'éloge de quelque grand homme qui ne soit plus: pour moi, vivant, je veux être aimé; & loué, quand serai mort*. (Ibid.)

La servitude & après elle l'ignorance & la barbarie avoient étoufé l'Éloquence: la religion la ranima; & le genre dont nous parlons, celui de la louange & du blâme, ayant reparu dans la chaire y reprit enfin la décence, la dignité, l'éclat qu'il avoit eu dans la tribune, & plus de majesté encore.

Mais l'Éloquence politique, celle qui, dans les tribunaux d'Athènes & de Rome, avoit exercé la censure de l'administration publique, cette fille du patriotisme & de la liberté, cette Éloquence gardiene & protectrice du bien public, ne reparut presque jamais. *Voyez* Chaire, Éloge, Oraison Funebre, Orateur, & Panégyrique. (*M. Marmontel.*)

DÉMONTRER, PROUVER, *Synonymes*.

Démontrer, c'est prouver par la voie du raisonement, par des conséquences nécessaires d'un principe évident. *Prouver*, c'est établir la vérité d'une chose par des preuves de fait ou de raisonement, par un témoignage incontestable ou des pieces justificatives, &c.

On ne *démontre* point les faits, on ne *démontre* que les propositions mais on *prouve* les propositions & les faits.

Le géometre *démontre*: le physicien ne *démontre* pas, il *prouve* seulement. C'est que les vérités physiques sont des phénomenes qui se montrent, & ne se *démontrent* pas; au lieu que les vérités géométriques sont des propositions qui se *démontrent*, sans se montrer.

On *prouve* tout ce que l'on *démontre*; mais on ne *démontre* pas tout ce que l'on *prouve*. (*M. Robinet.*)

* DÉNOUMENT, s. m. *Belles Lettres*. C'est le point où aboutit & se résout une intrigue épique ou dramatique.

Le *Dénoûment* de l'Épopée est un événement que tranche le fil de l'action, par la cessation des périls & des obstacles, ou par la consommation du malheur. La cessation de la colere d'Achille fait le *Dénoûment* de l'Iliade; la mort de Pompée celui de la Pharsale; la mort de Turnus, celui de l'Énéide. Ainsi, l'action de l'Iliade finit au dernier livre, celui de la Pharsale, au huitieme; celui de l'Énéide, au dernier vers. *Voyez* Épopée.

Le *Dénoûment* de la Tragédie est souvent le même que celui du poëme épique, mais communément amené avec plus d'art. Tantôt l'événement qui doit terminet l'action, semble la nouer lui-

lui-même : Voyez *Alzire*. Tantôt il vient tout à coup renverser la situation des personages, & rompre à la fois tous les nœuds de l'action : Voyez *Mithridate*. Cet événement s'annonce quelquefois comme le terme du malheur, & il en devient le comble: Voyez *Inès*. Quelquefois il semble en être le comble, & il en devient le terme : Voyez *Iphigénie*. Le *Dénoûment* le plus parfait est celui où l'action, long-temps balancée dans cette alternative, tient l'âme des spectateurs incertaine & flotante jusqu'à son achévement : tel est celui de *Rodogune*. Il est des tragédies dont l'intrigue se résout comme d'elle-même par une suite de sentimens qui amenent la derniere révolution sans le secours d'aucun incident: tel est *Cinna*. Mais dans celles-là même la situation des personages doit changer du moins au *Dénoûment*.

L'art du *Dénoûment* consiste à le préparer sans l'annoncer. Le préparer, c'est disposer l'action de maniere que ce qui le précede le produise. *Il y a*, dit Aristote, *une grande différence entre des incidens qui naissent les uns des autres, & des incidens qui vienent simplement les uns après les autres*. Ce passage lumineux renferme tout l'art d'amener le *Dénoûment*. Mais c'est peu qu'il soit amené, il faut encore qu'il soit imprévu. L'intérêt ne se soutient que par l'incertitude ; c'est par elle que l'âme est suspendue entre la crainte & l'espérance; & c'est de leur mélange que se nourit l'intérêt. Une passion fixe est bientôt pour l'âme un état de langueur : l'amour s'éteint, la haine languit, la pitié s'épuise, si la crainte & l'espérance ne les excitent par leurs combats. Or plus d'espérance ni de crainte, dès que le *Dénoûment* est prévu. Ainsi, même dans les sujets connus, le *Dénoûment* doit être caché; c'est-à-dire que, quelque prévenu qu'on soit de la maniere dont se terminera la piece, il faut que la marche de l'action en écarte la réminiscence, au point que l'impression de ce qu'on voit ne permette pas de réfléchir à ce qu'on sait : telle est la force de l'illusion. C'est par-là que les spectateurs sensibles pleurent vingt fois à la même tragédie : plaisir que ne goûtent jamais les vains raisoneurs & les froids critiques.

Le *Dénoûment*, pour être imprévu, doit donc être le passage d'un état incertain à un état déterminé. La fortune des personages intéressés dans l'intrigue, est durant le cours de l'action comme un vaisseau batu par la tempête : ou le vaisseau fait naufrage, ou il arive au port; voilà le *Dénoûment*.

Aristote divise les *fables* en *simples*, *qui finissent sans reconoissance & sans péripétie* ou changement de fortune ; & en *implexes*, *qui ont la péripétie, ou la reconoissance, ou toutes les deux*. Mais cette division ne fait que distinguer les intrigues bien tissues, de celles qui le sont mal. *Voyez* Intrigue.

Par la même raison, le choix qu'il donne d'amener la *péripétie ou nécessairement ou vraisemblablement*, ne doit pas être pris pour regle. Un *Dénoûment* qui n'est que vrai-semblable, n'en exclut aucun de possible, & entretient l'incertitude en les laissant tous imaginer. Un *Dénoûment* nécessaire ne peut laisser prévoir que lui ; & l'on ne doit pas espérer qu'un succès infaillible, ou qu'un revers inévitable, échape aux ieux des spectateurs. Plus ils se livrent à l'action, & plus leur attention se dirige vers le terme où elle aboutit ; or le terme prévu, l'action est finie. D'où vient que le *Dénoûment* de Rodogune est si beau ? c'est qu'il étoit aussi vrai-semblable qu'Antiochus fût empoisoné, qu'il l'est que Cléopâtre s'empoisone. D'où vient que celui de Britannicus a nui au succès de cette belle tragédie ? c'est qu'en prévoyant le malheur de Britannicus & le crime de Néron, on ne voit aucune ressource à l'un, ni aucun obstacle à l'autre : ce qui ne seroit pas (qu'on nous permette cette réflexion), si la belle scène de Burrhus venoit après celle de Narcisse.

Un défaut capital, dont les anciens ont donné l'exemple & que les modernes ont trop imité, c'est la langueur du *Dénoûment*. Ce défaut vient d'une mauvaise distribution de la fable en cinq actes, dont le premier est destiné à l'exposition, les trois suivans au nœud de l'intrigue, & le dernier au *Dénoûment*. Suivant cette division le fort du péril est au quatrieme acte, & l'on est obligé, pour remplir le cinquieme, de *dénouer* l'intrigue lentement & par degrés; ce qui ne peut manquer de rendre la fin traînante & froide, car l'intérêt diminue dès qu'il cesse de croître. Mais la promptitude du *Dénoûment* ne doit pas nuire à sa vrai-semblance, ni sa vrai-semblance à son incertitude ; conditions faciles à remplir séparément, mais difficiles à concilier.

Il est rare, sur-tout aujourd'hui, qu'on évite l'un de ces deux reproches, ou du défaut de préparation, ou du défaut de suspension du *Dénoûment*. On porte à nos spectacles pathétiques deux principes opposés, le sentiment qui veut être ému, & l'esprit qui ne veut pas qu'on le trompe. La prétention à juger de tout, fait qu'on ne jouit de rien. On veut en même temps prévoir les situations & s'en pénétrer, combiner d'après l'auteur & s'atendrir avec le peuple, être dans l'illusion & n'y être pas. Les nouveautés sur-tout ont ce désavantage, qu'on y va moins en spectateur qu'en critique. Là chacun des connoisseurs est comme double, & son cœur a dans son esprit un incommode voisin. Ainsi, le poëte, qui n'avoit autrefois que l'imagination à séduire, a de plus aujourd'hui la réflexion à surprendre. Si le fil qui conduit au *Dénoûment* échape à la vue, on se plaint qu'il est trop foible ; s'il se laisse apercevoir, on se plaint qu'il est trop grossier. Quel parti doit prendre l'auteur ? celui de travailler pour l'âme, & de compter pour très-peu de chose la froide analyse de l'esprit.

De toutes les péripéties, la reconoissance est la plus favorable à l'intrigue & au *Dénoûment* : à l'intrigue, en ce qu'elle est précédée par l'incer-

titude & le trouble qui produisent l'intérêt ; au *Dénoûment*, en ce qu'elle y répand tout-à-coup la lumiere, & renverse en un instant la situation des persones & l'atente des spectateurs. Aussi a-t-elle été, pour les anciens, une source féconde de situations intéressantes & de tableaux pathétiques. La reconoissance est d'autant plus belle, que les situations dont elle produit le changement sont plus extrêmes, plus opposées, & que le passage en est plus prompt : par-là celle d'Œdipe est sublime. *Voyez* RECONOISSANCE.

Aux moyens naturels d'amener le *Dénoûment*, se joint la *Machine* ou le merveilleux ; ressource dont il ne faut pas abuser, mais qu'on ne doit pas s'interdire. Le merveilleux peut avoir sa vrai-semblance dans les mœurs de la piece & dans la disposition des esprits. Il est deux especes de vrai-semblance ; l'une de réflexion & de raisonement, l'autre de sentiment & d'illusion. Un événement naturel est susceptible de l'une & de l'autre ; il n'en est pas toujours ainsi d'un événement merveilleux. Mais quoique ce dernier ne soit le plus souvent aux ieux de la raison qu'une fable ridicule & bizâre, il n'est pas moins une vérité pour l'imagination, séduite par l'illusion & échaufée par l'intérêt. Toutefois pour produire cette espece d'énivrement qui exalte les esprits & subjugue l'opinion, il ne faut pas moins que la chaleur de l'enthousiasme. Une action où doit entrer le merveilleux demande plus d'élévation dans le style & dans les mœurs, qu'une action toute naturele. Il faut que le spectateur, enlevé par la grandeur du sujet, atende & souhaite l'entremise des dieux dans des périls ou des malheurs dignes de leur assistance,

Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus.

C'est ainsi que Corneille a préparé la conversion de Pauline, & il n'est persone qui ne dise avec Polyeucte :

Elle a trop de vertus, pour n'être pas Chrétiene.

On ne s'intéresse pas de même à la conversion de Félix. Corneille, de son aveu, ne savoit que faire de ce persnamed ; il en a fait un Chrétien. Ainsi, tout sujet tragique n'est pas susceptible de merveilleux : il n'y a que ceux dont la religion est la base, & dont l'intérêt tient, pour ainsi dire, au ciel & à la terre, qui comportent ce moyen ; tel est celui de Polyeucte, que nous venons de citer ; tel est celui d'Athalie, où les prophéties de Joad sont dans la vrai-semblance, quoique peut-être un peu hors d'œuvre ; tel est celui d'Œdipe, qui ne porte que sur un oracle. Dans ceux-là, l'entremise des dieux n'est point étrangere à l'action ; & les poëtes n'ont eu garde d'y observer ce faux principe d'Aristote : *Si l'on se sert d'une Machine, il faut que ce soit toujours hors de l'action de la Tragédie* ; (il ajoute) *ou pour expliquer les choses qui sont arivées auparavant & qu'il n'est pas possible que l'homme sache, ou pour avertir de celles qui ariveront dans la suite & dont il est nécessaire qu'on soit instruit*. On voit qu'Aristote n'admet le merveilleux, que dans les sujets dont la constitution est telle qu'ils ne peuvent s'en passer, en quoi l'auteur de Sémiramis est d'un avis précisément contraire : *Je voudrois sur-tout*, dit-il, *que l'intervention de ces êtres surnaturels ne parût pas absolument nécessaire* ; & sur ce principe l'ombre de Ninus vient arrêter le mariage incestueux de Sémiramis avec Ninias, tandis que la seule lettre de Ninus, déposée dans les mains du grand prêtre, auroit suffi pour empêcher cet inceste. (¶ Il ne m'apartient pas de prononcer entre ces deux avis. Cependant il me semble que, lorsque le sujet tient au systême du merveilleux, un incident merveilleux y devient comme naturel ; mais que, plus le prodige a paru nécessaire pour révéler un crime ou pour en empêcher un autre, plus il est vrai-semblable que le Ciel l'ait permis. Si, par un moyen naturel, la même révolution avoit pu s'opérer, à quoi bon le prodige ? Ce ne seroit qu'un jeu de théâtre, d'autant plus artificiel qu'il seroit superflu.)

Le *Dénoûment* doit-il être affligeant ou consolant ? nouveles dificultés, nouveles contradictions. Aristote exclut de la Tragédie les caracteres absolument vertueux & absolument coupables. Il n'admet que des persones coupables ou vertueux à demi, qui sont punis, à la fin, de quelque crime involontaire ; d'où il conclut que le *Dénoûment* doit être malheureux. Socrate & Platon vouloient au contraire que la Tragédie se conformât aux loix, c'est-à-dire, qu'on vît sur le théâtre l'innocence en opposition avec le crime ; que l'une fût vengée, & que l'autre fût puni. Si l'on prouve que c'est là le genre de Tragédie, non seulement le plus utile, mais le plus intéressant & le plus capable d'inspirer la terreur & la piété, ce qu'Aristote lui refuse, on aura prouvé que le *Dénoûment* le plus parfait à cet égard, est celui où succombe le crime & où l'innocence triomphe, mais sans exclusion pour le genre opposé. *Voyez* TRAGÉDIE.

Le *Dénoûment* de la Comédie n'est pour l'ordinaire qu'un éclaircissement qui dévoile une ruse, qui fait cesser une méprise, qui détrompe les dupes, qui démasque les fripons, & qui acheve de mettre le ridicule en évidence. Comme l'amour est introduit dans presque toutes les intrigues comiques, & que la Comédie doit finir gaiment, on est convenu de la terminer par le mariage ; mais dans les Comédies de caractere, le mariage est plutôt l'achévement que le *Dénoûment* de l'action. Voyez *le Misanthrope*, *l'École des Maris*, &c.

Le *Dénoûment* de la Comédie a cela de commun avec celui de la Tragédie, qu'il doit être préparé de même, naître du fond du sujet & de l'enchaînement des situations. Il a cela de parti-

culier, qu'il n'a pas besoin d'être imprévu : souvent même il n'est comique, qu'autant qu'il est annoncé. Dans la Tragédie, c'est le spectateur qu'il faut séduire : dans la Comédie, c'est le personage qu'il faut tromper, & l'un ne rit des méprises de l'autre, qu'autant qu'il n'en est pas de moitié. Ainsi, lorsque Moliere fait tendre à Géorges Dandin le piege qui amene le *Dénoûment*, il nous met de la confidence. Dans le Comique atendrissant, le *Dénoûment* doit être imprévu comme celui de la Tragédie, & pour la même raison. On y emploie aussi la reconoissance; avec cette différence que le changement qu'elle cause est toujours heureux dans ce genre de Comédie, & que dans la Tragédie il est souvent malheureux. La reconoissance a cet avantage, soit dans le Comique de caractere, soit dans le Comique de situation, qu'avant que d'ariver, elle laisse un champ libre aux méprises, sources de la bonne plaisanterie, comme l'incertitude est la source de l'intérêt. *Voyez* COMÉDIE, COMIQUE, INTRIGUE, *&c.*

Après que tous les nœuds de l'intrigue comique ou tragique sont rompus, il reste quelquefois des éclaircissemens à donner sur le sort des personages; c'est ce qu'on appele *Achévement*. Les sujets bien constitués n'en ont pas besoin : tous les obstacles sont dans le nœud, toutes les solutions dans le *Dénoûment*. Dans la Comédie l'action finit heureusement par un trait de caractere. *Et moi ;* dit l'avare, *je vais revoir ma chere cassete*. *J'aurois mieux fait, je crois, de prendre Celimene*, dit l'Irrésolu. La Tragédie ; qui n'est qu'un apologue, devroit finir par un trait frapant & lumineux, qui en feroit la moralité ; & je ne crains point d'en donner pour exemple cette conclusion d'une tragédie moderne, où Hécube expirante dit ces beaux vers :

> Je me meurs : Rois, tremblez, ma peine est légitime ;
> J'ai chéri la vertu, mais j'ai soufert le crime.

Il est bien étrange qu'au Théâtre on ait supprimé cette moralité de la *Sémiramis*.

> Par ce terrible exemple, apprenez tous, du moins,
> Que les crimes cachés ont les Dieux pour témoins.
> Plus le coupable est grand, plus grand est le supplice,
> Rois, tremblez sur le trône, & craignez leur justice.

J'ai dit que, dans le poëme épique & dramatique, l'action étoit un problême ; & l'incident qui résout ce problême, est ce qu'on appele *Dénoûment*. Tantôt cet incident vient du dehors ; tantôt il naît du fond de l'action même, & résulte du choc des intérêts ou des passions qui forment le nœud de l'intrigue.

Dans la Tragédie, on a distingué plusieurs sortes de *Dénoûmens*, selon que la Tragédie étoit pathétique ou morale, & qu'elle étoit simple où implexe. Pour la Tragédie pathétique Aristote préféroit un *Dénoûment* funeste au personage intéressant ; pour la Tragédie morale, il vouloit comme Socrate & Platon, que le *Dénoûment* fût conforme à la loi, c'est-à-dire, à cette maxime, *ut bono bene, malo male fit*.

Dans la Tragédie simple, le personage intéressant continue d'être malheureux jusqu'à la fin, & le *Dénoûment* met le comble à son infortune. Il ne laisse pas d'y avoir, dans les fâbles simples, des momens où la fortune semble changer de face ; & ces demi-révolutions produisent des alternatives d'espérance & de crainte très-pathétiques. C'est l'avantage des passions de rendre par leur flux & reflux l'action indécise & flotante : mais dans les sujets où la fatalité domine, ce balancement est plus difficile ; aussi est-il rare chez les anciens.

Dans la Tragédie implexe, le sort des personages change au *Dénoûment* par une révolution qu'on appele *Péripétie* ; & cette révolution se fait de trois manieres : 1°. de la prospérité au malheur ; 2°. du malheur à la prospérité, & dans ces deux cas elle est simple ; 3°. de l'un à l'autre de ces deux états en même temps & en sens contraire, alors la révolution est double ; & celle-ci peut encore s'opérer de deux façons, ou par le malheur des méchans & le succès des bons, ou par le malheur des bons & le succès des méchans.

Si les personages opposés dans l'action étoient tous deux bons ou tous deux méchans : dans le premier cas, nulle moralité, & un partage d'intérêt qui ne laisseroit rien désirer ni rien craindre : dans le second, nul intérêt & presque nulle moralité ; puisque de la révolution qui rendroit l'un heureux & l'autre malheureux, il n'y auroit rien à conclure : ainsi, cette combinaison doit être exclue du Theâtre.

Un *Dénoûment* où, après avoir tremblé pour les bons, on les verroit succomber aux méchans, seroit pathétique, mais révoltant. Il y en a de grands exemples au Théâtre ; mais les larmes qu'ils font répandre sont ameres, & la douleur dont ils déchirent l'âme n'est pas de celles qu'on se plait à sentir.

Le *Dénoûment* qui, sans être funeste à l'innocence, seroit heureux pour le crime, quoique moins odieux que le précédent, est encore plus mauvais, parce qu'il n'est point pathétique.

Un *Dénoûment* terrible à la fois & touchant, est celui où, par l'ascendant de la fatalité & sans l'entremise du crime, l'innocence, la bonté succombe, soit qu'elle viene d'être heureuse, soit que de calamité en calamité elle arive à l'événement qui en est le comble. Mais cette espece de fâble n'a aucune moralité. *Voyez* TRAGÉDIE.

Un *Dénoûment* moins tragique, mais consolant après une action terrible, c'est lorsque l'innocence long-temps menacée & persécutée, soit par le sort, soit par les hommes, sort triomphante du danger ou du malheur où elle a gémi ; & la

joie que cette révolution cause est encore plus vive, si en même temps que l'innocence triomphe on voit le crime succomber.

De toutes ces especes de *Dénoûment*, on voit cependant qu'il n'en est aucun qui ne manque ou de pathétique ou de moralité; & ce n'est qu'en pallier le vice que d'attribuer les uns à la Tragédie pathétique, les autres à la Tragédie morale: il n'y a point deux sortes de Tragédie & la même, pour être parfaite, doit être morale & pathétique. Or c'est ce qu'on obtenoit difficilement du systême ancien, & ce qui résulte tout naturélement du systême moderne. L'homme malheureux par des causes qui lui sont étrangeres n'est d'aucun exemple; l'homme malheureux par son crime, n'est point intéressant; & quant aux fautes involontaires, qu'Aristote a imaginées pour tenir le milieu entre le crime & l'innocence, elles dégnisent foiblement l'iniquité des malheurs tragiques. Mais l'homme entraîné dans le malheur, par une passion qui l'égare & qui se concilie avec un fond de bonté naturele, est un exemple à la fois terrible, touchant, & moral: il inspire la crainte sans donner de l'horreur; il excite la compassion sans révolter contre la destinée; pour faire frémir & pleurer, il n'a pas besoin d'être en bute au crime; son ennemi, son tyran, son boureau est dans le fond de son cœur; & lorsque la passion le tourmente, l'égare, & l'entraîne enfin dans un abîme de calamités, plus le tableau est terrible & touchant, & plus l'exemple est salutaire. Tel est l'avantage du systême moderne sur l'ancien à l'égard du *Dénoûment* funeste. D'un autre côté, une passion compatible avec la bonté naturele, & dont l'égarement fait l'excuse, n'est pas odieuse dans ses excès, comme la méchanceté, qui de sang froid médite & consomme le crime. L'homme peut donc sortir de l'abîme où l'entraîne sa passion, par un *Dénoûment* heureux, sans que l'impunité, sans que le bonheur même soit odieux & révoltant; au contraire, après l'avoir vu longtemps soufrir & avoir soufert avec lui, le spectateur respire, soulagé par sa délivrance; & ce mouvement de joie est délicieux, après de longues alternatives de crainte, d'espérance, & de compassion. Ainsi, dans le systême des passions humaines, ces deux sortes de *Dénoûmens*, malheureux & heureux, ont chacun leur avantage: l'un, d'être plus pathétique; & l'autre, plus consolant: ajoutons que celui-ci même a sa moralité; car la révolution du malheur au bonheur n'arive qu'au moment où le danger est extrême, & qu'on a eu tout le temps d'en frémir; & par l'évidence de ce danger, la passion qui en est la cause a fait son impression de crainte.

Lorsqu'on reprochoit à Euripide d'avoir mis sur le théâtre un méchant, un impie comme Ixion, il répondoit: *Aussi ne l'ai-je jamais laissé sortir, que je ne l'aie ataché & cloué bras & jambes à une roue*. C'est en effet ainsi qu'il faut traiter sur la scêne les caracteres odieux: mais ceux qui sont plus dignes de pitié que de haine, peuvent obtenir grâce aux ieux des spectateurs; & lors même qu'une passion funeste les a rendus coupables, la Tragédie peut être à leur égard moins rigoureuse que la loi.

Enfin, par la nature même des sujets anciens, l'incident qui produisoit la révolution décisive venoit presque toujours du dehors; au lieu que dans la constitution de la Tragédie moderne, toute l'action naissant du fond des caracteres & du combat des passions, c'est communément leur dernier éfort & l'événement qui en résulte qui produit le *Dénoûment*, soit qu'il arive selon l'atente ou contre l'atente des spectateurs; & je n'ai pas besoin de dire que celui-ci est préférable. *Voyez* Révolution.

Dans la Comédie le *Dénoûment* est de même la solution de l'intrigue; & plus il est inatendu & naturélement amené, plus il est agréable. Son grand mérite est d'achever le tableau du ridicule par un trait de force que la surprise rende plus vif & plus piquant, ou par une situation qui acheve de rendre méprisable & risible le vice que l'on a joué: le *Dénoûment* de l'École des maris en est le plus parfait modele; celui de Géorges Dandin & celui des Précieuses ridicules sont encore du meilleur Comique; & quant à l'effet moral, celui du Malade imaginaire est supérieur à tous. Nul poëte comique dans aucun temps n'a été comparable à Moliere, même dans cette partie que l'on regarde comme son côté foible; & en effet, dans la composition si profondément réfléchie des ses intrigues, il paroît quelquefois s'être peu occupé du *Dénoûment*: mais Aristophane, Térence, & Plaute s'en occupoient encore moins; & l'importance qu'on y atache est une idée de nos pédans modernes.

Le jésuite Rapin, qui faisoit peu de cas de Moliere, disoit: *Il est aisé de lier une intrigue, c'est l'ouvrage de l'imagination; mais le* Dénoûment *est l'ouvrage tout pur du jugement*. Ah, pere Rapin! donnez-nous en donc des intrigues comiques bien liées; c'est ce qui nous manque, & les dénouera qui poura.

Lorsque le *Dénoûment* comique est adroit & bien amené, c'est une beauté de plus sans doute, & une beauté d'autant plus précieuse, qu'elle couronne toutes les autres. Mais Moliere a pensé, comme les anciens, qu'après avoir instruit & amusé pendant deux heures, qu'après avoir bien châtié ou le vice ou le ridicule, en exposant l'un & l'autre en mépris & à la risée des spectateurs, la façon plus ou moins adroite & naturele de terminer l'action comique, n'en devoit pas décider le succès; & qu'un pere, un oncle tombé des nues à la fin de la comédie de l'Avare ou de l'École des femmes, suffiroit pour la dénouer. Il faut, s'il est possible, faire mieux que Moliere dans cette partie, ou plutôt faire comme lui lorsqu'il a fait mieux que persone, mais ne pas atacher, au tour d'adresse d'un *Dénoûment* comique, un

mérite comparable à celui de l'intrigue ou du Tartuffe ou de l'Avare. (*M. Marmontel*.)

(N.) DENTAL, E, adj. Apartenant aux dents. Les articulations *dentales* sont des articulations linguales, dont l'explosion s'opere vers la pointe de la langue apuiée contre les dents. Il y en a de muetes, *d*, *t*; & l'articulation *n*, outre ce qui la rend nasale, suppose d'ailleurs le même méchanisme que *d*, & doit être comptée parmi les *dentales*. Il y en a aussi de siflantes, *z*, *s*. *Voyez* Articulation. (*M. Beauzée*.)

DÉPONENT, adj. m. *terme de Grammaire latine*. On ne le dit que de certains verbes qui se conjuguent à la maniere des verbes passifs, & qui cependant n'ont que la signification active. Ils ont quité la signification passive; & c'est pour cela qu'on les appele *déponens*, du latin *deponens*, participe de *deponere*, quiter, déposer. M. de Vallange les appele *Verbes masqués*, parce que, sous le masque, pour ainsi dire, de la terminaison passive, ils n'ont que la signification active. *Miror* ne veut pas dire *je suis admiré*, il signifie *j'admire*.

Cette terminaison passive donne lieu de croire que ces verbes, dans leur premiere origine, n'avoient que la signification passive. En effet, *miror*, par exemple, ne signifie-t-il pas, *je suis étoné*, *je suis dans la surprise*, *à cause de telle ou telle chose*, *par telle raison*. Priscien, au *liv. VIII de significationibus verborum*, raporte un grand nombre d'exemples de verbes *déponens* pris dans un sens passif, *qui habet ultro appetitur*, *qui est pauper aspernatur*; le pauvre est méprisé: *meam novercam lapidibus a populo consectari video*: Je vois ma belle-mere poursuivie par le peuple à coups de pierres.

Ces exemples sont dans Priscien: le tour passif est plus dans le génie de la langue latine que l'actif; au contraire, l'actif est plus analogue à notre langue; ce qui fait que nous aurions bien de la peine à trouver le tour passif original de tous les verbes, qui n'ayant été d'abord que passifs, quiterent avec le temps cette premiere signification, & ne furent plus qu'actifs. Les mots ne signifient rien par eux-mêmes; ils n'ont de valeur que celle que leur donnent ceux qui les emploient: or il est certain que les enfans, dans le temps qu'ils conservent les mêmes mots dont leurs peres se servoient, s'écartent insensiblement du même tour d'imagination: quand le grand-pere disoit *miror*, il vouloit faire entendre qu'il étoit étoné, qu'il étoit affecté d'admiration & de surprise par quelque motif extérieur; & quand le petit-fils dit *miror*, il croit agir, & dit qu'il admire. Ce sont ces écarts multipliés qui font que les descendans vienent enfin à ne plus entendre la langue de leurs peres & à s'en faire une toute diférente; ainsi, le même peuple passe insensiblement d'une langue à une autre. (*M. du Marsais*.)

(N.) DÉPRÉCATION, s. f. Figure de pensée par mouvement, qui consiste à substituer au simple raisonement d'instantes prieres, apuiées par tous les motifs que l'on croit les plus propres à toucher ceux que l'on presse.

Cicéron, parlant devant César pour le roi Déjotarus (*iij*, 8), emploie cette belle *Déprécation*.

Quamobrem hoc nos primum metu, C. Cæsar, per fidem, & constantiam, & clementiam tuam libera; ne residere in te ullam partem iracundiæ suspicemur: per dexteram te istam oro, quam regi Dejotaro hospes hospiti porrexisti, istam, inquam, dexteram non tam in bellis & in præliis, quam in promissis & fide firmiorem.

„ Commencez donc, César, au nom de votre fidélité, de votre constance, de votre clémence, commencez par nous délivrer de cette crainte; ne nous laissez pas soupçoner qu'il vous reste encore le moindre ressentiment: je vous en conjure par cette main, que vous présentâtes au roi Déjotarus comme gage de l'hospitalité respective; par cette main, dis-je, qui n'est pas si ferme à la guerre & dans les combats, qu'on ne puisse encore plus compter sur elle pour l'exécution de vos promesses & de votre parole „.

Salluste (*Jugurt*. x.) met une belle *Déprécation* dans la bouche de Micipsa, qui, près de mourir, redoute pour ses fils l'ambition de Jugurtha qu'il avoit adopté:

Nunc quoniam mihi natura finem vitæ facit, per hanc dexteram, per regni fidem moneo obtestorque, uti hos, qui tibi genere propinqui, beneficio meo fratres sunt, caros habeas; neu malis alienos adjungere quam sanguine conjunctos retinere. Non exercitus neque thesauri præsidia regni sunt; verum amici, quos neque armis cogere neque auro parare queas: officio & fide pariuntur. Quis autem amicior quam frater fratri? aut quem alienum fidum invenies, si tuis hostis fueris?

„ Dans ce moment où la nature va terminer mes jours, je vous somme & vous conjure, par le serment que cette main a confirmé & par la fidélité que vous devez à l'État, de chérir ces princes, qui sont vos proches par la naissance & vos freres par mon pur bienfait; & dans vos liaisons, de ne pas préférer des étrangers à ceux qui vous sont unis par le sang. Ce ne sont ni les armées ni les trésors qui sont les apuis d'un trône; ce sont les amis, qu'on ne peut acquérir ni par la force des armes ni à prix d'argent: ils sont le fruit des bons offices & de la fidélité. Or entre qui l'amitié doitelle être plus étroite qu'entre des freres? & sur quel étranger pourez-vous compter, si vous manquez vous-même à vos proches „?

La politique du prince mourant ne néglige aucun des motifs, qui peuvent gâgner la confiance de son neveu ou lui inspirer du moins de la modération.

La *Déprécation* est ennemie sur-tout d'une bas-

fesse rampante : une noble fierté, tempérée par une modestie naturele, doit en être le véritable caractere ; ce n'est que par-là qu'elle peut intéresser & avoir son effet. Tel est le ton de la *Déprécation* de Mariamne, recomandant ses fils à Hérode : (*Mariamne*, IV, jv.)

Quand vous me condamnez, quand ma mort est certaine,
Que vous importe hélas! ma tendresse ou ma haine?
Et quel droit désormais avez-vous sur mon cœur,
Vous, qui l'avez rempli d'amertume & d'horreur;
Vous, qui depuis cinq ans insultez à mes larmes,
Qui marquez sans pitié mes jours par mes alarmes;
Vous, de tous mes parens destructeur odieux;
Vous, teint du sang d'un pere expirant à mes ieux?
Cruel! Ah! si du moins votre fureur jalouse
N'eût jamais atenté qu'aux jours de votre épouse;
Les Cieux me sont témoins, que mon cœur tout à vous
Vous chériroit encore en mourant par vos coups.
Mais qu'au moins mon trépas calme votre furie;
N'étendez point mes maux au delà de ma vie:
Prenez soin de mes fils, respectez votre sang,
Ne les punissez pas d'être nés dans mon flanc;
Hérode, avez pour eux des entrailles de pere!
Peut-être un jour, hélas! vous connoitrez leur mere:
Vous plaindrez, mais trop tard, ce cœur infortuné,
Que seul dans l'univers vous avez soupçoné;
Ce cœur, qui n'a point su, trop superbe peut-être,
Déguiser ses douleurs & ménager un maître,
Mais qui jusqu'au tombeau conserva sa vertu,
Et qui vous eût aimé, si vous l'eussiez voulu.

Plusieurs donnent à cette figure le nom d'*Obsécration*, qui a le même sens. Mais ce second mot est inutile, puisque le premier est déja reçu dans notre langue, qu'il a d'ailleurs l'analogie convenable avec le terme d'*Imprécation* dont le sens est tout-à-fait opposé, & qu'enfin le Dictionaire de l'Académie françoise (1762) ne tient compte que de celui de *Déprécation*. (*M. Beauzée*.)

DÉPRISER, MÉPRISER, *Synonymes*.

Mépriser, *contemnere*, est ne faire aucun cas d'une chose; *Dépriser*, *depretiare* dans la basse latinité, & dans Cicéron *deprimere*, c'est ôter du prix, du mérite, de la valeur d'une chose: *Mépriser* dit donc infiniment plus que *Dépriser*. Un acheteur peu *dépriser* une bonne marchandise que le vendeur prise trop haut. On peut *dépriser* les choses au delà de l'équité, mais on *méprise* les vices bas & honteux.

On *déprise* souvent les choses les plus estimables, mais on ne sauroit les *mépriser*. Tout le monde *méprise* la sordide avarice, & quelques gens seulement *déprisent* les avantages de la science; le premier sentiment est fondé dans la nature, l'autre est une folle vengeance de l'ignorance.

En vain une parodie tenteroit de jeter du ridicule sur une belle scène de Corneille; tous ses traits ne sauroient la *dépriser*. En vain s'atache-t-on quelquefois à *dépriser* certaines persones, pour faire croire qu'on les *méprise*; cette affectation est au contraire le langage de la jalousie, un chagrin de ne pouvoir *mépriser* ceux contre lesquels on déclame avec hauteur.

La grandeur d'âme *méprise* la vengeance; l'envie s'éforce à *dépriser* les belles actions; l'émulation les prise, les admire, & tâche de les imiter.

Notre langue dit *Estimer* & *Estime*, *Mépriser* & *Mépris*; mais elle ne dit que *Dépriser*, & n'a point adopté *Dépris*. Cependant ce substantif nous manque dans quelques occasions, où il feroit nécessaire ponr désigner le sentiment qui tient le milieu entre l'*Estime* & le *Mépris*, & pour exprimer cette différence, comme fait le verbe. Par exemple, le *Dépris* des richesses, des honeurs, &c. seroit un terme plus juste, plus exact, que celui de *Mépris* des richesses, des honeurs, &c. que nous employons; parce que le mot de *Mépris* ne doit tomber que sur des choses basses, honteuses, & que ni les richesses ni les honeurs ne sont point dans ce cas, quoiqu'on puisse les trop estimer & les priser delà de leur valeur. (*Le chevalier de Jaucourt*.)

(N.) DÉRIVATION, s. f. Ce mot a, dans le langage grammatical, deux sens différens, que l'on peut appeler le sens étroit & le sens étendu: mais avant de déveloper ni l'un ni l'autre, il est bon d'en connoître le sens étymologique. Le mot latin *Rivus* (ruisseau) en est la racine; *Dériver* c'est *De rivo fluere* (couler, venir du ruisseau): en effet un mot *dérivé* d'un autre est produit par cet autre, comme un ruisseau est produit par la source d'où il découle.

I. La *Dérivation*, dans le sens étroit, est donc la liaison généalogique d'un mot avec un autre mot soit de même langue, soit d'une autre langue, d'où il tire son origine. De là vient que les mots d'une même famille sont respectivement *primitifs* ou *dérivés*.

Un mot est *primitif* à l'égard de ceux qui en sont formés, & qui, à l'idée originele du primitif, ajoutent quelque idée accessoire qui la modifie: ceux-ci sont les *dérivés*, dont le primitif est comme la source.

Or deux sortes d'idées accessoires peuvent modifier une idée primitive. Les unes, prises dans la chose même, influent tellement sur celle qui leur sert comme de base, qu'elles en font une tout autre idée: les autres vienent, non de la chose même, mais des différens points de vue qu'envisage l'ordre de l'énonciation, en sorte que l'idée primitive demeure au fond toujours la même. De là deux especes de *Dérivation*; l'une, qu'on peut appeler *philosophique*, parce qu'elle sert à l'expression des idées accessoires propres à la nature de l'idée primitive, & que la nature

des idées est du ressort de la Philosophie ; l'autre, qu'on peut nommer *grammaticale*, parce qu'elle sert à l'expression des points de vue exigés par l'ordre de l'énonciation, & que ces points de vue sont du ressort de la Grammaire.

Dans la *Dérivation* philosophique, l'idée du mot primitif est *radicale* à l'égard des idées accessoires qu'y ajoutent les *dérivés* : telle est l'idée du mot primitif *Chant*, à l'égard de celles qui y sont ajoutées dans les mots *Chanter*, *Chanteur*, *Chantre*, *Chantrerie*, *Chanson*, *Chansonete*, *Chansoner*, *Chansonier*.

Dans la *Dérivation* grammaticale, l'idée du mot primitif est *principale* à l'égard des idées accessoires qu'y ajoutent les *dérivés* : telle est l'idée du mot primitif *Chanter*, à l'égard de celles qui s'y trouvent jointes dans les mots *Chanté*, *Chantée*, je *Chante*, nous *Chantans*, je *Chantois*, nous *Chantions*, je *Chantai*, nous *Chantâmes*, je *Chanterai*, nous *Chanterons*, je *Chanterois*, nous *Chanterions*, je *Chantasse*, nous *Chantassions*, vous *Chantassiez*, ils *Chantassent*, *Chantant*, &c. qui ne different entr'eux que par les idées accessoires des nombres, des temps, des modes, des personnes, *&c.*

Pour la facilité du commerce des idées & des services mutuels entre les hommes, il seroit à souhaiter qu'ils parlassent tous la même langue, & que la *Dérivation*, soit philosophique soit grammaticale, y fût assujétie à des regles invariables & universeles : l'étude de cette langue, réduite à celle d'un petit nombre de mots primitifs & de regles générales & uniformes, ne déroberoit point un temps que l'on pouroit consacrer avec plus de fruit à l'acquisition des autres connoissances plus importantes. C'est le but que semble se proposer l'esprit d'Analogie, en suggérant toujours l'uniformité. *Voyez* SAMSKRET.

II. La *Dérivation*, dans le sens étendu, est une figure de Diction par consonance rationele (*Voyez* FIGURE), qui consiste à employer, dans la même période, plusieurs mots *dérivés* du même primitif.

Cicéron, dans son livre *de l'Amitié* (*j*, 5.) dit, par une double *Dérivation*, à propos de son livre *de la Vieillesse* :

Sed ut tum ad senem senex *de* senectute, *sic hoc libro ad* amicum amicissimum *de* amicitia *scripsi*.

„ Mais de même qu'étant déja *vieux* j'adressai alors à un *vieillard* mon livre de la *vieillesse*, j'adresse aujourd'hui à un *ami* que *j'aime* tendrement ce que j'ai écrit sur l'*amitié* „.

La différence entre la *Dérivation* & le *Polyptote* doit être remarquée : dans la premiere, on emploie des mots différens qui ont une origine commune, & c'est la *Dérivation* Philosophique qui en fournit la matiere ; *senex* de *senectute*, *amicissimus* de *amicitia* : dans la seconde, on emploie différentes formes accidenteles du même mot, & c'est la *Dérivation* grammaticale qui en fait les frais ; ad *senem senex*, ad *amicum amicissimus*. *Voyez* POLYPTOTE.

On voit par-là même que les deux figures sont réunies dans l'exemple que j'emprunte de Cicéron : notre langue, qui ne connoît point la différence des cas dans les noms, ne m'a permis de conserver dans ma traduction du passage latin que la *Dérivation* sans Polyptote ; je n'aurois pu que répéter le même mot de *vieillard*, d'*ami* ; & alors au lieu d'une figure j'aurois fait une Tautologie. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) DÉROGATION, ABROGATION, *Syn.* Ce sont deux actions législatives également opposées à l'autorité d'une loi, mais chacune à sa maniere. La *Dérogation* laisse subsister la loi antérieure ; l'*Abrogation* l'anule absolument. La loi *dérogeante* ne donne aucune atteinte à l'anciene que d'une maniere indirecte & imparfaite : indirecte, en ce qu'elle en confirme l'existence & l'autorité par l'acte même qui la suspend ; imparfaite, en ce qu'elle ne la contrarie que dans quelques points où l'une seroit incompatible avec l'autre. La loi qui *abroge* est directement & pleinement opposée à l'anciene ; directement, parce qu'elle est faite expressément pour l'anuler ; pleinement, parce qu'elle l'anéantit dans tous ses points.

Il n'y a que le législateur qui puisse *déroger* aux loix ancienes, ou les *abroger*. Les *Dérogations* fréquentes prouvent, ou le vice de l'anciene législation, ou l'abus actuel de la puissance législative. L'*Abrogation* est quelquefois indispensable, quand les mœurs de la nation ou les intérêts de l'État sont changés.

L'usage des clauses *dérogatoires* dans les testamens a été *abrogé* par la nouvele ordonance qui concerne ces actes. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) DESCRIPTIF, IVE, adj. (*Belles Lettres, Poésie.*) Ce qu'on appele aujourd'hui en Poésie le genre *descriptif*, n'étoit pas connu des anciens. C'est une invention moderne, que n'approuvent guere, à ce qu'il me semble, ni la raison ni le goût.

Dans l'Épopée, en racontant, il est naturel que le poète *décrive*. Le lieu, le temps, les circonstances qui acompagnent l'action, & les accidens qui s'y mêlent, sont autant de sujets de *Descriptions* ; & comme le poète est peintre, son récit n'est lui-même qu'une *Description* variée. L'action de l'Épopée n'est qu'un vaste tableau.

Dans le Poëme didactique, les préceptes ou les conseils roulent sur des objets qu'il faut exposer, définir, analyser ; or en Poésie exposer, définir, analyser, c'est *décrire* ou peindre : la raison même du poète est toujours colorée par son imagination : sa plume est un pinceau. *Voyez* DESCRIPTION.

La Poésie dramatique elle-même donne lieu aux *Descriptions*, toutes les fois que l'acteur qui parle

est vivement ému de l'objet qui l'occupe, & qu'il veut le rendre sensible & comme présent à l'esprit de l'interlocuteur.

Enfin, dans tous les genres analogues à ces trois genres primitifs, dans l'Élégie, l'Ode, l'Idyle, l'Épître même, la *Description* peut trouver place. Mais qu'un poëme sans objet, sans dessein, soit une suite de *Descriptions* que rien n'amene; que le poëte, en regardant autour de lui, *décrive* tout ce qui se présente, pour le seul plaisir de *décrire*; s'il ne se lasse pas lui-même, il peut être assûré de lasser bientôt ses lecteurs.

L'imitation poétique est l'art de faire avec plus d'agrément ce qui se fait dans la nature. Or il arive à tous les hommes de *décrire* en parlant, pour rendre plus sensibles les objets qui les intéressent; & la *Description* est liée avec un récit qui l'amene, avec une intention d'instruire ou de persuader, avec un intérêt qui lui sert de motif. Mais ce qui n'arive à persone, dans aucune situation, c'est de *décrire* pour *décrire*, & de *décrire* encore après avoir *décrit*; en passant d'un objet à l'antre, sans autre cause que la mobilité du regard & de la pensée; & comme en nous disant: „ Vous venez de voir la tempête; vous allez „ voir le calme & la sérénité „.

Qu'on demande aux poëtes didactiques quel est leur dessein; l'un répondra, c'est de détruire la superstition, & de tout expliquer dans la nature par le mouvement des atomes; l'autre, c'est d'inspirer de l'estime & du goût pour les travaux rustiques, & de les ennoblir en les dévelopant; l'autre, c'est de faire aimer la campagne à cette foule oisive & ennuyée des riches habitans des villes; l'autre, c'est de graver plus nétement dans les esprits les leçons de l'art que j'enseigne, &c. Mais qu'on demande au poëte *descriptif*, à l'auteur par exemple *des plaisirs de l'imagination*, quel est le but qu'il se propose; il répondra: c'est de rêver, & de vous *décrire* mes songes. Or un volume de rêves ne sauroit être intéressant.

Toute composition raisonable doit former un ensemble, un Tout, dont les parties soient liées, dont le milieu réponde au commencement, & la fin au milieu, c'est le précepte d'Aristote & d'Horace. Or dans le Poëme *descriptif*, nul ensemble, nul ordre, nulle correspondance; il y a des beautés, je le crois, mais des beautés qui se détruisent par leur succession monotone, ou leur discordant assemblage. Chacune de ces *Descriptions* plairoit si elle étoit seule: elle ressembleroit du moins à un tableau de paysage. Mais cent *Descriptions* de suite ne ressemblent qu'à un rouleau, où les études de Vernet seroient collées l'une à l'autre. Et en effet un Poëme *descriptif* ne peut être considéré que comme le recueil des études d'un poëte, qui exerce ses crayons, & qui se prépare à jeter dans un ouvrage régulier & complet les richesses & les beautés d'un style pittoresque & harmonieux. (*M. Marmontel*.)

* DESCRIPTION, *Belles. Lettres* Définition imparfaite & peu exacte, dans laquelle on tâche de faire connoître une chose par quelques propriétés & circonstances particulieres, suffisantes pour en donner une idée & la faire distinguer des autres, mais qui ne dévelope point sa nature & son essence.

Les grammairiens se contentent de *Descriptions*; les philosophes veulent des définitions. *Voyez* Définition.

Une *Description* est l'énumération des attributs d'une chose, dont plusieurs sont accidentels, comme lorsqu'on décrit une persone par ses actions, ses paroles, ses écrits, ses charges, *&c.* Une *Description* au premier coup d'œil a l'air d'une définition, elle est même convertible avec la chose *décrite*; mais elle ne la fait pas connoître à fond, parce qu'elle n'en renferme pas ou n'expose pas les attributs essentiels. Par exemple, si l'on dit que Damon est un jeune homme bien fait, qui porte ses cheveux, qui a un habit noir, qui fréquente bonne compagnie, & fait sa cour à tel ou tel ministre; il est évident qu'on ne fait point connoître Damon, puisque les choses par lesquelles on le désigne lui sont extérieures & accidenteles, *jeune*, *cheveux*, *habit noir*, *fréquenter*, *faire sa cour*, qui ne désignent point le caractere d'une persone. Une *Description* n'est donc pas proprement une réponse à la question *quid est*, qu'est-il? mais à celle-ci, *quis est*, qui est-il?

En effet, les *Descriptions* servent principalement à faire connoître les singuliers ou individus; car les sujets de la même espece ne different point par leurs essences, mais seulement comme *hic* & *ille*, & cette différence n'a rien qui les fasse suffisament remarquer ou distinguer. Mais les individus d'une même espece different beaucoup par les accidens: par exemple, *Alexandre étoit un fléau*, *Socrate un sage*, *Auguste un politique*, *Titus un juste*.

Une *Description* est donc proprement la réunion des accidens par lesquels une chose se distingue aisément d'une autre, quoiqu'elle ne differe que peu ou point par sa nature. *Voyez* Accident, *&c.*

La *Description* est la figure favorite des orateurs & des poëtes, & on en distingue de diverses sortes: 1°. celle des choses, comme d'un combat, d'un incendie, d'une contagion, d'un naufrage: 2°. celle des temps qu'on nomme autrement *Chronographie*, *voyez* Chronographie: 3°. celle des lieux qu'on appele aussi *Topographie*, *voyez* Topographie: 4°. celle des persones ou des caracteres que nous nommons *Portraits*, *voyez* Portrait. Les *Descriptions* des choses doivent présenter des images qui rendent les objets comme présens; telle est celle que Boileau fait de la Molesse dans le *Lutrin*:

La Molesse oppressée
Dans sa bouche à ce mot sent sa langue glacée,
Et

Et lasse de parler, succombant sous l'éfort,
Soupire, étend les bras, ferme l'œil, & s'endort.
(*L'abbé* MALLET.)

Mais d'où vient que dans toutes les *Descriptions* qui peignent bien les objets, qui par de justes images les rendent comme présens, non seulement ce qui est grand, extraordinaire, ou beau, mais même ce qui est désagréable à voir, nous plait si fort? c'est que les plaisirs de l'imagination sont extrèmement étendus. Le principe de ce plaisir semble être une action de l'esprit qui compare les idées que les mots font naître avec celles qui vienent de la présence même des objets. Voilà pourquoi la *Description* d'un fumier peut plaire à l'entendement par l'exactitude & la propriété des mots qui servent à le dépeindre. Mais la *Description* des belles choses plait infiniment davantage, parce que ce n'est pas la seule comparaison de la peinture avec l'original qui nous séduit, mais nous sommes aussi ravis de l'original même. La plupart des hommes aiment mieux la *Description* que Milton fait du Paradis, que celle qu'il donne de l'Enfer; parce que dans l'une, le feu & le soufre ne satisfont pas l'imagination, comme le font, dans l'autre, les parterres de fleurs & les bocages odoriférans: peut-être néanmoins que les deux peintures sont également parfaites dans leur genre.

Cependant une des plus grandes beautés de l'art des *Descriptions*, est de représenter des objets capables d'exciter une secrete émotion dans l'esprit du lecteur, & de mettre en jeu ses passions; & ce qu'il y a de singulier; c'est que les mêmes passions qui nous sont désagréables en tout autre temps, nous plaisent lorsque de belles & vives *Descriptions* les élevent dans nos cœurs; il arive que nous aimons à être épouvantés ou affligés par une *Description*, quoique nous sentions tant d'inquiétude dans la crainte & la douleur qui nous vienent d'une toute autre cause. Nous regardons, par exemple, les terreurs qu'une *Description* nous imprime, avec la même curiosité & le même plaisir que nous trouvons à contempler un monstre mort: plus son aspect est éfrayant, plus nous goûtons de plaisir à n'avoir rien à craindre de ses insultes. Ainsi, lorsque nous lisons dans quelque histoire des *Descriptions* de blessures, de morts, de tourmens, le plaisir que ces *Descriptions* font en nous, ne naît pas seulement de la douleur qu'elles causent, mais encore d'une secrete comparaison que nous faisons de n'être pas dans le même cas.

Comme l'imagination peut se représenter à elle-même des choses plus grandes, plus extraordinaires, & plus belles que celles que la nature offre ordinairement aux ieux; il est permis, il est digne d'un grand maître de rassembler dans ses *Descriptions* toutes les beautés possibles. Il n'en coûte pas davantage de former une perspective très-vaste, qu'une perspective qui seroit bornée; de peindre tout ce qui peut faire un beau paysage champêtre, la solitude des rochers, la fraîcheur des forêts, la limpidité des eaux, leur doux murmure, la verdure & la fermeté du gazon, les sites de l'Arcadie, que de dépeindre seulement quelques-uns de ces objets. Il ne faut point les représenter comme le hazard nous les offre tous les jours, mais comme on s'imagine qu'ils devroient être. Il faut jeter dans l'âme l'illusion & l'enchantement. En un mot, un auteur, & sur-tout un poëte qui *décrit* d'après son imagination, a toute l'économie de la nature entre ses mains, & il peut lui donner les charmes, qu'il lui plait, pourvu qu'il ne la réforme pas trop, & que, pour vouloir exceller, il ne se jete pas dans l'absurde: mais le bon goût & le génie l'en garantiront toujours. *Voyez les réflexions* de M. Addisson sur cette matiere. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

La *Description* ne se borne pas à caractériser son objet; elle en présente souvent le tableau dans ses détails les plus intéressans & dans toute son étendue. Ici le goût consiste à bien choisir, 1°. l'objet qu'on veut peindre; 2°. le point de vue le plus favorable à l'effet que l'on se propose; 3°. le moment le plus avantageux, si l'objet est changeant ou mobile; 4°. les traits qui l'expriment le plus vivement tel qu'on a dessein de le faire voir; 5°. les oppositions qui peuvent le rendre plus saillant & plus sensible encore.

Le choix de l'objet doit se régler sur l'intention du poëte. Le tableau doit-il être gracieux ou sombre, pathétique ou riant? Cela dépend de la place qu'il lui destine, & de l'effet qu'il en atend.

Omnia consiliis prævisa animeque volenti.

Le point de vue est relatif de l'objet au spectateur: l'aspect de l'un, la situation de l'autre, concourent à rendre la *Description* plus ou moins intéressante; mais (ce qu'il est important de remarquer) toutes les fois qu'elle a des auditeurs en scène, le lecteur se met à leur place, & c'est de là qu'il voit le tableau. Lorsque Cinna répete à Émilie ce qu'il a dit aux conjurés pour les animer à la perte d'Auguste; nous nous mettons, pour l'écouter, à la place d'Émilie: au lieu que, s'il vient à *décrire* les horreurs des proscriptions;

Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphans;
Rome entiere noyée au sang de ses enfans;
Les uns assassinés dans les places publiques,
Les autres dans le sein de leurs dieux domestiques;
Le méchant par le prix au crime encouragé;
Le mari par sa femme en son lit égorgé;
Le fils tout dégoutant du meurtre de son pere,
Et sa tête à la main demandant son salaire;

ce n'est plus à la place d'Émilie que nous sommes, c'est à la place des conjurés.

Tous les grands poëtes ont senti l'avantage de donner à leurs *Descriptions* des témoins qu'elles intéressent, bien sûrs que l'émotion qui regne sur la scéne se répand dans l'amphithéâtre, & que mille âmes n'en font qu'une quand l'intérêt les réunit.

Mais abstraction faite de cette émotion réfléchie, le point de vue direct de l'objet à nous, est plus ou moins favorable à la Poésie, comme à la Peinture, selon qu'il répond plus ou moins à l'effet qu'elle veut produire. Un poëte fait-il l'éloge d'un guerrier? il le voit, comme Hermione voit Pyrrhus,

Intrépide & par-tout suivi de la victoire.

Il oublie que son héros est un homme, & que ce sont des hommes qu'il fait égorger. Sa valeur, son activité, son audace, le don de prévoir, de disposer, de maitriser seul les événemens, l'influence d'une grande âme sur des milliers d'âmes vulgaires qu'elle remplit de son ardeur: voilà ce qui le frape. Mais veut-il lui reprocher ses triomphes? tout change de face, & l'on voit

Des murs que la flamme ravage;
Des vainqueurs fumans de carnage;
Un peuple au fer abandoné;
Des meres, pâles & sanglantes,
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un soldat effréné.
(*Rousseau.*)

Ainsi, cette Hermione, qui dans Pyrrhus admiroit un héros intrépide, un vainqueur plein de charmes; n'y voit bientôt qu'un meurtrier impitoyable, & même lâche dans sa fureur.

Du vieux pere d'Hector la valeur abatue,
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avoit glacé;
Dans des ruisseaux de sang Troye ardente plongée;
De votre propre main Polyxene égorgée,
Aux ieux de tous les Grecs indignés contre vous:
Que peut-on refuser à ces généreux coups?

Ce changement de face dans l'objet que l'on peint, dépend sur-tout du moment que l'on choisit & des détails que l'on emploie. Comme presque toute la nature est mobile & que tout y est composé, l'imitation peut varier à l'infini dans les détails; & c'est une étude assez curieuse que celle des tableaux divers qu'un même sujet a produits, imité par des mains savantes. Que l'on compare les assauts, les batailles, les combats singoliers, *décrits* par les plus grands poëtes anciens & modernes: avec combien d'intelligence & de génie chacun d'eux a varié ce fond commun, par des circonstances tirées des lieux, des temps, & des persones! Combien, par la seule nouveauté des armes, l'assaut des faux-bourgs de Paris differe de l'ataque des murs de Jérusalem, & de celle du camp des Grecs!

Indépendament de ces variations que les arts & les mœurs ont produites, les aspects de la nature, ses phénomenes, ses accidens different d'eux-mêmes par des circonstances qui se combinent à l'infini, & se prêtent mutuélement plus de force par leurs contrastes.

Les contrastes ont le double avantage de varier & d'animer la *Description*. Non seulement deux tableaux opposés de ton & de couleur se font valoir l'un l'autre; mais dans le même tableau, ce mélange d'ombre & de lumiere détache les objets & les releve avec plus d'éclat.

Combien, dans la peinture que fait le Tasse de la sécheresse brûlante qui consume le camp de Godefroi, le tourment de la soif & la pitié qu'il inspire s'accroissent par le souvenir des ruisseaux, des claires fontaines dont on avoit quité les bords délicieux!

Un exemple de l'effet des contrastes, après lequel il ne faut rien citer, c'est celui des enfans de Médée caressant leur mere qui va les égorger, & souriant au poignard levé sur leur sein: c'est le sublime dans le terrible.

Mais il faut observer dans le contraste des images, que le mélange en soit harmonieux. Il en est de ces gradations comme de celles du son, de la lumiere, & des couleurs; rien n'est terminé, tout se communique, tout participe de ce qui l'approche. Un acord n'est si doux à l'oreille, l'arc-en-ciel n'est si doux à la vue, que parce que les sons & les couleurs s'allient par un doux mélange.

La Poésie a donc ses acords ainsi que la Musique, & ses reflets ainsi que la Peinture. Tout ce qui tranche est dur & sec. Mais jusqu'à quel point les objets opposés doivent-ils se ressentir l'un de l'autre? L'influence est-elle réciproque & dans quelle proportion? Voilà ce qu'il n'est pas facile de déterminer; cependant la nature l'indique. Il y a, dans tous les tableaux que la Poésie nous présente, l'objet dominant auquel tout est soumis: c'est celui dont l'influence doit être la plus sensible, comme dans un tableau l'objet le plus coloré, le plus brillant, est celui qui communique le plus de sa couleur à ce qui l'environe. Ainsi, lorsque le gracieux ou l'enjoué contraste avec le grave ou le pathétique, le gracieux ne doit pas être aussi fleuri, ni l'enjoué aussi plaisant, que s'il étoit seul & comme en liberté. La douleur permet tout au plus de sourire. Que Virgile compare un jeune guerrier expirant à une fleur qui vient de tomber sous le tranchant de la charue, il ne dit de la fleur que ce qui est analogue à la pitié que le jeune homme inspire: *languescit moriens*. Dans les *Descriptions* des grands poëtes, on peut voir qu'en opposant des images riantes à des tableaux douloureux, ils n'ont pris des unes que les traits

qui s'acordoient avec les autres ; c'est-à-dire, ce qui s'en retrace naturélement à l'esprit d'un homme qui soufre les maux opposés à ces biens.

De même dans un tableau où domine la joie, les choses les plus tristes en doivent prendre une teinte légere. C'est ainsi que les poëtes lyriques, dans leurs chansons voluptueuses, parlent gaiment des peines de l'amour, des revers de la fortune, des approches de la mort. Mais où le contraste est le plus difficile à concilier avec l'harmonie, c'est du pathétique au plaisant. Dans l'Enfant prodigue, la gaité de Jasmin a cette teinte que je désire : elle est d'acord avec la tristesse noble du jeune Euphémon, & avec le ton général de cette piece si touchante.

Dans le contraste, l'objet dominant est soumis lui-même aux loix de l'harmonie : c'est-à-dire, par exemple, que pour soutenir le contraste d'une gaité douce & riante, le pathétique doit être modéré. Hector sourit en voyant Astyanax éfrayé de son casque ; mais, quoi qu'en dise Homere, il n'est pas naturel qu'Andromaque ait souri. L'atendrissement d'Hector est compatible avec le sentiment qui le fait sourire ; au lieu que le cœur d'Andromaque est trop ému pour se faire un plaisir de la frayeur de son enfant. Les amours peuvent se jouer avec la massue d'Hercule, tandis que ce héros soupire aux pieds d'Omphale ; mais ni sa mort, ni son apothéôse ne comportent rien de pareil. Ainsi, le sujet principal doit lui-même se concilier avec les contrastes qu'on lui oppose ; ou plutôt, on ne doit lui opposer que les contrastes qu'il peut soufrir.

La *Description* est à l'Épopée ce que la décoration & la pantomime sont à la Tragédie. Il faut donc que le poëte se demande à lui-même : Si l'action que je raconte se passoit sur un théâtre qu'il me fût libre d'agrandir & de disposer d'après nature, comment feroit-il plus avantageux de le décorer, pour l'intérêt & l'illusion du spectacle ? Le plan idéal qu'il s'en fera lui-même, sera le modele de sa *Description* ; & s'il a bien vu le tableau de l'action en la *décrivant*, en la lisant on le verra de même.

Il en est des personages comme du lieu de la scène : toutes les fois que leurs vêtemens, leur attitude, leurs gestes, leur expression, soit dans les traits du visage soit dans les accents de la voix, intéressent l'action que le poëte veut peindre, il doit nous les rendre présens. Lorsque Vénus se montre aux ieux d'Énée, Virgile nous la fait voir comme si elle étoit sur la scène, *Én.* I, *v.* 322.

Namque humeris de more habilem suspenderat arcum
Venatrix ; dederatque comas diffundere ventis :
Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes.

Il nous fait voir de même Camille lorsqu'elle s'avance au combat, *Énéid.* VII, *v.* 814.

Ut regius ostro
Velet honos leves humeros : ut fibula crinem
Auro internectat ; lyciam ut gerat ipsa pharetram,
Et pastoralem præfixa cuspide myrtum.

On voit un bel exemple de la pantomime exprimée par le poëte dans la dispute d'Ajax & d'Ulysse pour les armes d'Achille. (*Métam. l. XIII.*) Si l'un & l'autre héros étoient sur la scène, ils ne nous seroient pas plus présens. Mais le modele le plus sublime de l'action théâtrale exprimée dans le récit du poëte, c'est la peinture de la mort de Didon, *Énéid.* IV, *v.* 688

Illa graves oculos conata attollere, rursus
Deficit : infixum stridet sub pectore vulnus.
Ter sese attollens cubitoque innixa levavit,
Ter revoluta toro est : oculisque errantibus, alto
Quæsivit cælo lucem, ingemuitque reperta.

Le talent distinctif du poëte épique étant celui d'exposer l'action qu'il raconte, son génie consiste à inventer des tableaux avantageux à peindre, & son goût à ne peindre de ces tableaux que ce qu'il est intéressant d'y voir. Homere peint plus en détail, c'est le talent du poëte, dit le Tasse : Virgile peint à plus grandes touches, c'est le talent du poëte héroïque ; & c'est en quoi le style de l'Épopée differe de celui de l'Ode, laquelle, n'ayant que de petits tableaux, les finit avec plus de soin.

J'ai dit que le contraste des tableaux, en variant des plaisirs de l'âme, les rendoit plus vifs, plus touchans : c'est ainsi qu'après avoir traversé des déserts afreux, l'imagination n'en est que plus sensible à la peinture du palais d'Armide. C'est ainsi qu'au sortir des enfers, où Milton vient de nous mener, nous respirons avec volupté l'air pur du jardin de délices. Que le poëte se ménage donc avec soin des passages du clair à l'obscur, du gracieux au terrible ; mais que cette variété soit harmonieuse, & qu'elle ne prene jamais rien sur l'analogie du lieu de la scène avec l'action qui doit s'y passer. Ce n'est point un riant ombrage qu'Achille doit chercher pour pleurer la mort de Patrocle ; mais le rivage aride & solitaire d'une mer en silence, ou dont les mugissemens répondent à sa douleur.

On ne sait pas assez combien l'imagination ajoute quelquefois au pathétique de la chose ; & c'est un avantage inestimable de l'Épopée que de pouvoir donner un nouveau fond à chaque tableau qu'elle peint. Mais une regle bien essentiele, & dont j'exhorte les poëtes à ne jamais s'écarter, c'est de réserver les peintures détaillées pour les momens de calme & de relâche : dans ceux où l'action est vive & rapide, on ne peut trop se hâter de peindre à grandes touches ce qui est de spectacle & de décoration. Je n'en citerai qu'un exemple. Le lever de l'Aurore, la flote d'Énée voguant à pleines voiles, le port de Carthage vide & désert,

Didon, qui du haut de son palais voit ce spectacle, & dans sa douleur, s'arrache les cheveux & se meurtrit le sein; tout cela est exprimé dans l'Énéide, L. IV, v. 586, en moins de cinq vers:

Regina e speculis ut primum albescere lucem
Vidit, & æquatis classem procedere velis,
Littoraque & vacuos sensit sine remige portus;
Terque quaterque manu pectus percussa decorum,
Flaventesque abscissa comas: Proh Jupiter! ibit
Hic, ait, & nostris illuserit advena regnis!

On sent que Virgile étoit impatient de faire parler Didon, & de lui céder le théâtre. C'est ainsi que le poëte doit en user toutes les fois que l'action le presse de faire place à ses acteurs; & c'est là ce qui fait que le style même du poëte est plus ou moins grave, plus ou moins orné dans l'Épopée, selon que la situation des choses lui permet ou lui interdit les détails.

En général, si la *Description* est peu importante, touchez légérement; si elle est essentiele, *décrivez* davantage, mais choisissez les traits les plus intéressans. Le défaut du cinquieme livre de l'Énéide est d'être aussi détaillé que le second. L'exemple du même défaut, joint à la plus grande beauté, se fait sentir dans le récit de Théramene. Celui de l'assemblée des conjurés dans Cinna & de la rencontre des deux armées dans les Horaces, sont des modeles du récit dramatique. *Voyez* NARRATION, ESQUISSE.

(¶ Autant le poëte est prodigue de *Descriptions*, autant l'orateur doit en être sobre. Sa regle, à lui, est que non seulement la *Description* soit un moyen de sa cause, mais que chaque trait qu'il y emploie serve à fortifier ce moyen. Tout ce qui dans la *Description* oratoire n'intéresse que l'imagination, est superflu & vicieux. Un modele de ce genre est la *Description* du supplice de Gavius dans la cinquieme des Verrines.) (*M. MARMONTEL.*)

(¶ La *Description*, est une figure de pensée par dévelopement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive & animée des propriétés & des circonstances les plus intéressantes.

Les rhéteurs ont distingué six sortes de *Descriptions*, différenciées par la nature des objets qu'elles peignent; la *Chronographie*, la *Topographie*, la *Prosopographie*, l'*Étopée*, le *Portrait*, & l'*Hypotypose*. *Voyez* ces mots.

Si l'on oppose la *Description* d'un objet à celle d'un autre objet de même genre, il en résulte une nouvele espece de figure qu'on nomme *Parallele*. *Voyez* ce mot.

Les *Descriptions* de toute espece ne sont très-souvent que de simples embélissemens destinés à soutenir l'attention; quelquefois ce sont des traits préparés pour pénétrer l'âme, pour l'intéresser, pour l'émouvoir. Mais il y a une autre espece de figure, tout-à-fait dans le même genre, & qui est destinée à servir de base au raisonement: elle a la magnificence de la *Description*; mais elle ne suit pas les mêmes regles, & puise souvent dans d'autres sources ou y puise d'autres idées: le génie, le goût, une passion dirigent le pinceau pour une *Description*; la raison seule & la réflexion décident les traits qui doivent entrer dans une *Définition*. *Voyez* ce mot.) (*M. BEAUZÉE.*)

(N) DÉSERTEUR, TRANSFUGE, *Synon.*

Ces deux termes désignent également un soldat qui abandone sans congé le service auquel il est engagé; mais le terme de *Transfuge*, ajoute, à celui de *Déserteur*, l'idée accessoire de passer au service des ennemis.

Il n'y a pas de doute qu'un *Transfuge* ne soit plus criminel & plus punissable qu'un simple *Déserteur*; celui-ci n'est qu'infidele, & le premier est traître: aussi le code militaire, excessif peut-être dans la mesure des peines qu'il prononce contre ces deux crimes, les a du moins proportionées avec équité. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) DÉSHONÊTE, MAL-HONÊTE, *Syn.*

Il ne faut pas confondre ces deux mots; ils ont des significations toutes différentes. *Déshonête* est contre la pureté; *Mal-honête* est contre la civilité, & quelquefois contre la bonne foi, contre la droiture. Des pensées, des paroles *déshonêtes*, sont des pensées, des paroles qui blessent la chasteté & la pureté. Des actions, des manieres *mal-honêtes*, sont des actions, des manieres qui choquent les bienséances du monde, l'usage des honêtes gens, la probité naturele, & qui sont d'une persone peu polie & peu raisonable.

Un procédé *déshonête* seroit mal dit, s'il ne s'agissoit pas de pureté; il faudroit dire, un procédé *mal-honête*. Ce ne seroit pas non plus bien parler que de dire, une parole *mal-honête* pour une parole sale; & quelques-uns de nos écrivains qui disent en ce sens-là, des chansons *mal-honêtes*, ne sont pas à suivre: il faut se servir dans ces rencontres du mot de *déshonêtes*.

Déshonête au reste ne se dit guere que des choses: on ne dit guere, une femme *déshonête*, un homme *déshonête*, pour dire, une femme ou un homme impudique.

Mal-honête se dit également des persones & des choses. Il est difficile, a-t-on dit, qu'un *mal-honête* homme soit bon historien. On oublie plus aisément une réponse grossiere, quoique *mal-honête* & désobligeante d'ailleurs, qu'une répartie fine & piquante.

Il faut dire à peu près la même chose de *Déshonêté* & *Mal-honêteté*, que de *Déshonête* & *Mal-honête*; avec cette différence, que *Mal-honêteté* & *Déshonêteté* se disent des persones comme des choses.

Il faut encore remarquer que, comme *Déshonête* & *Mal-honête* sont opposés à *Honête*, qui signifie tout-à-la-fois une persone chaste & une persone polie; *Deshonêteté* & *Mal-honêteté* le sont à *Honêteté*, qui a aussi deux significations. Car de même que nous disons d'une persone qu'elle est fort *honête*, pour marquer sa régularité ou sa

politeſſe ; nous exprimons l'un ou l'autre par le mot d'*Honêteté*. (Bouhours.)

DÉSIR, SOUHAIT, *Synonymes*.

Ces mots déſignent en général le ſentiment par lequel nous aſpirons a quelque choſe ; avec cette diférence que *Déſir* ajoute un degré de vivacité à l'idée de *Souhait*, & que *Souhait* eſt quelquefois uniquement de compliment & de politeſſe : ainſi, on dit les *Déſirs* d'une âme Chrétiene ; les *Souhaits* de la nouvele année, &c. (*M.* d'Alembert.)

DÉTERMINATIF, adj. ſe dit en *Grammaire* d'un mot ou d'une phraſe qui reſtreint la ſignification d'un autre mot, & qui en fait une application individuele. Tout verbe actif, toute prépoſition, tout individu qu'on ne déſigne que par le nom de ſon eſpece, a beſoin d'être ſuivi d'un *Déterminatif : il aime la vertu*, *il demeure avec ſon pere*, *il eſt dans la maiſon* ; *vertu* eſt le *Déterminatif* de *aime*, *ſon pere* le *Déterminatif* d'*avec*, & *la maiſon* celui de *dans*. Le mot *lumen*, lumiere, eſt un nom générique. Il y a pluſieurs ſortes de lumieres ; mais ſi on ajoute *ſolis*, du ſoleil, & qu'on diſe *lumen ſolis*, la lumiere du ſoleil, alors *lumiere* deviendra un nom individuel, qui ſera reſtreint à ne ſignifier que la *lumiere individuele du ſoleil :* ainſi, en cet exemple *ſolis* eſt le *Déterminatif* ou le *Déterminant* de *lumen*. (*M. du* Marsais.)

DÉTERMINATION, ſ. f. terme abſtrait. Il ſe dit *en Grammaire*, de l'effet que le mot qui en ſuit un autre auquel il ſe raporte, produit ſur ce mot-là. L'*amour de Dieu*, *de Dieu* a un tel raport de *Détermination* avec *amour*, qu'on n'entend plus par *amour* cette paſſion profane qui perdit Troye ; on entend au contraire ce feu ſacré qui ſanctifie toutes les vertus. Dès l'année 1729 je fis imprimer une préface ou diſcours, dans lequel j'explique la maniere qui me paroît la plus ſimple & la plus raiſonable pour apprendre le latin & la Grammaire aux jeunes gens. Je dis dans ce diſcours, que toute Syntaxe eſt fondée ſur le raport d'identité & ſur le raport de *Détermination ;* ce que j'explique *page* 14 & *page* 45. Je parle auſſi de ces deux raports *au mot* Concordance & *au mot* Construction. Je ſuis ravi de voir que cette réflexion ne ſoit pas perdue, & que d'habiles grammairiens la faſſent valoir. (*M. du* Marsais.)

(N.) DEVIN, PROPHETE, *Synonymes*.

Le *Devin* découvre ce qui eſt caché. Le *Prophete* prédit ce qui doit ariver.

La *Divination* regarde le préſent & le paſſé. La *Prophéſie* a pour objet l'avenir.

Un homme bien inſtruit, & qui connoît le raport que les moindres ſignes extérieurs ont avec les mouvemens de l'âme, paſſe facilement dans le monde pour *Devin*. Un homme ſage, qui voit les conſéquences dans leurs principes & les effets dans leurs cauſes, peut ſe faire regarder du peuple comme un *Prophete*. (*L'Abbé* Girard.)

(N.) DEVISE, ſ. f. *Belles Lettres*. Trait de caractere, exprimé en peu de mots, quelquefois ſeuls, mais le plus ſouvent acompagnés d'une figure allégorique.

La *Deviſe* eſt une invention de la chevalerie. Ce fut d'abord la marque diſtinctive de l'armure des chevaliers ; & c'étoit ſur leur écu ou ſur leur cuiraſſe, que leur *Deviſe* étoit tracée. Le comte Théſoro l'appele *la Philoſophie du Gentilhomme*, *la Métaphore militaire*, *le Langage des héros*.

En France, en Eſpagne, en Italie, elle brilla dans les tournois, dans les réjouiſſances publiques, dans les pompes funebres. Elle fut l'ornement des fêtes de la Cour de Louis XIV, & l'expreſſion des trois ſentimens qui animoient & qui diſtinguoient cette Cour, la vertu guerriere, la galanterie, & le culte pour le monarque. Dans ces fêtes la *Deviſe* de Louis XIV étoit le ſoleil avec les mots, *nec ceſſo*, *nec erro*, légende plus intelligible que le *nec pluribus impar ;* & les *Deviſes* des courtiſans répondoient à celle du roi.

C'étoit, par exemple, le miroir ardent expoſé au ſoleil, avec ces mots, *Ardeo ubi aſpicior*, *Deviſe* du duc de Sulli ; ou avec ceux-ci, *Tua munera jacto*, *Deviſe* du duc de Vivone : celle du duc de Beaufort, amiral de France, étoit la lune avec ces mots : *Soli paret*, *&* *imperat undis*. Quand ce n'étoit pas au ſoleil, c'étoit à Jupiter que les *Deviſes* faiſoient alluſion, comme celle de Maximilien de Béthune, grand maître de l'artillerie, l'aigle portant la foudre, *Quo juſſa Jovis ;* & celle de Monſieur, une bombe, *Alter poſt fulmina terror*.

Mais parmi ces *Deviſes* que la flaterie, ou plutôt l'enthouſiaſme avoit dictées, il y en avoit où l'audace guerriere ſe montroit ſeule, avec l'amour de la gloire qui l'animoit. La *Deviſe* des mouſquetaires étoit une bombe en l'air, avec ces mots, *Quo ruit & lethum ;* celle des chevaux légers, des fuſées volantes, *Celeres ardore*. Le comte d'Iliers avoit auſſi une fuſée pour ſymbole, avec cette fiere légende, *Poco duri*, *purchè m'innalzi ;* le comte du Pleſſis avoit de même pour *Deviſe* une fuſée, avec ces mots, *Ardorem lux magna ſequetur ;* le comte de S. Paul, un ſoleil levant diſſipant les nuages, *Nec dum omnis ſeſe explicat ardor :* & rien de tout cela ne paroiſſoit étrange, parce qu'au moins cette jactance étoit un engagement pris d'en juſtifier la hauteur. Dans cet eſprit, il étoit permis à un militaire de ſe repréſenter, lui & ſes enfans, ſous l'emblême de l'aigle & de ſes aiglons, au milieu des nuages, avec ces mots, qui étoient le vœu & la leçon de la famille. *Nec fulmina terrent*.

Quand la valeur militaire eſt exaltée, il ſemble que l'orgueil lui ſied bien. On n'eſt pas choqué de voir pour *Deviſe* au prince Eugene, un aigle, avec ces mots, *Natus ad ſublimia ;* ni au maréchal d'Albret le même ſymbole, avec ces mots, *Animos expertus Jupiter ;* ni au maréchal de Baſſomplere, un phare au milieu des étoiles, avec

ces paroles superbes. *Quod nequeunt tot sidera præsto*. Il est à croire cependant que ces *Devises* étoient des louanges qu'on leur donnoit sans leur aveu.

Il en étoit de même des *Devises* qui dans les fêtes & les réjouissances publiques décoroient les arcs de triomphe, les colonnes, les pyramides.

Telle fut la *Devise* que Quinault inventa pour la duchesse régente de Savoie, un arc-en-ciel au milieu des nuages, *Inter nubila fulget*. Telle fut celle de la reine mere de Louis XIV, comparée à la flamme d'une torche exposée au vent, *Agitata crescit*.

La *Devise* du cardinal de Richelieu, l'aigle planant dans l'air, & au dessous, des serpens qui se dressoient contr'elle, avec ces mots, *Non deserit alta*; celle-là, dis-je, étoit d'une fierté convenable à un grand ministre: mais celle où il étoit peint sous l'image d'un coq qui chante devant le lion, avec ces mots relatifs à l'Espagne, *Debellas voce leones*, ou ceux-ci, *Formido rapacis*, ou ceux-ci, *Vox, non purpura terret*, me semble passer la mesure. Le temps favorable aux *Devises* fut un temps de succès & d'enthousiasme où l'on avoit le courage, la franchise, la hardiesse de parler bien de soi, résolu de faire encore mieux: jusqu'au surintendant des finances osoit prendre pour *Devise* un chien de chasse, avec ces mots, *Abstinet inventis*.

On est devenu plus modeste; bientôt peut-être on le sera trop. Lorsque la politesse aura tout aplati & le luxe tout énervé, & qu'à force de médiocrité on sera obligé d'être humble sur peine d'être ridicule, on n'osera plus prendre une *Devise* de peur d'engager sa parole: les armoiries seront sans caractere comme les âmes, & si l'on porte encore un symbole honorable, ce sera celui de ses aïeux.

La galanterie, qui, parmi nous, a pris naissance avec la chevalerie & qui dégénere avec elle, eut comme elle aussi ses *Devises*. Mais les *Devises* amoureuses tenoient presque toutes du bel esprit plus que du sentiment. Un amant malheureux prenoit pour image un alambic sur le forneau, avec ces paroles. *De mon feu mes larmes*; ou un papillon qui se brûle, avec ces mots, *Me quod urit insequor*; & telles semblables fadaises. J'en excepte pourtant l'image de la tourterele, *Uni servo fidem*; & ce symbole d'une jeune veuve, un oranger dépouillé de ses fleurs, de ses fruits, & de son feuillage, avec ces mots touchans.

Que peut m'ôter encore ou la Terre ou le Ciel?

Dans la *Devise*, on distingue le *corps* & l'*âme*: le *corps*, c'est la figure; l'*âme*, ce sont les mots.

Les qualités essentieles à la *Devise*, du côté du *corps*, sont que l'image en soit très-simple, très-distincte, & si elle n'est pas d'un caractere noble, que du moins elle n'ait rien des bas ni de choquant. L'image doit être simple, afin de pouvoir être dessinée d'un trait, dans un petit espace, & pour ne rien présenter à l'imagination de confus & d'embarassant. La seule difficulté de dessiner la figure humaine l'auroit fait exclure de la *Devise*; mais un autre motif de cette exclusion, c'est que d'homme à homme le raport n'est pas assez imprévu, l'allusion assez piquante. Ceci pourtant n'est pas une regle sans exception; & la *Devise* de Philippe II après l'abdication de Charles Quint, Hercule soutenant le ciel, avec ces mots, *Ut quiescat Atlas*, me semble encore assez ingénieuse, quoique Bouhours n'en trouve pas le raport assez éloigné.

L'image doit être distincte, afin que, sans beaucoup d'art & sans le secours des couleurs, l'objet en soit reconoissable. Cette regle, dictée par le bon sens, a été pourtant fort négligée. Par exemple, quoi de plus insensé que de prendre pour la figure d'une *Devise*, le feu caché sous la cendre? De l'or dans le creuset n'est guere plus sensible, quoique Bouhours nous l'ait donné pour une *Devise* spirituele. Il en est de même de la pierre d'amiante, d'un voile trempé dans de l'esprit de vin, d'un zéphir volant sur les fleurs, tous objets que le pinceau même le plus délicat auroit bien de la peine à rendre, & que les collecteurs de *Devises* ne laissent pas d'accumuler sans choix.

L'image doit être noble, ou du moins agréable à l'imagination; & cette regle exclut tous les objets auxquels l'opinion atache l'idée de bassesse. Ainsi, pour exprimer l'amour, une marmite qui bout sur le feu, avec ces mots, *Je me consume en dedans*, est une *Devise* de mauvais goût. À plus forte raison les objets dégoûtans sont-ils exclus de la *Devise*.

Les regles de la *Devise*, du côté de l'*âme*, sont que l'inscription soit breve & juste.

L'inscription doit être breve, en sorte que, sans présenter un sens complet, elle supplée uniquement à ce qui manque de précision au raport qu'on veut indiquer. Encore l'image & les mots ensemble ne doivent-ils pas exprimer la pensée assez complétement pour qu'il n'en reste rien à deviner; & sans avoir l'obscurité de l'énigme, la *Devise* doit conserver un caractere de finesse, qui flate la vanité de celui qui en saisit le sens.

Bouhours n'y pensoit pas, quand il a demandé que le mot de la *Devise*, pour être plus mystérieux & n'être pas intelligible au peuple, fût dans une langue étrangere. Il a oublié que, dans une fête publique, sur le frontispice d'un palais ou d'un temple, sur un obélisque, un trophée, un tombeau, un monument quelconque, c'est pour la multitude que la *Devise* est faite. Son voile doit être transparent; & une langue inconnue au peuple seroit pour lui un voile impénétrable.

Il est bien vrai que la difficulté d'exprimer en très-peu de mots la pensée de la *Devise* dans une langue un peu diffuse, a fait passer en usage ce que Bouhours donne pour regle. Mais l'usage n'est pas plus raisonable que la regle; & il en arive

que le peuple, en lisant sur l'une des portes de sa ville, *Abundantia parta*, croit qu'on a voulu dire, l'*Abondance est partie*.

L'inscription doit être juste, & dans l'acception des termes, & dans son double raport aux deux objets de la comparaison: car toute métaphore est une comparaison plus ou moins exprimée, & la *Devise* est une métaphore.

Ainsi, l'allusion de la *Devise* ne doit pas être jeu de mots, comme dans celle de Marc-Antoine Colonne après la bataille de Lépante, une colonne au dessous d'un croissant, avec ces mots; *Ne impleat orbem*.

Il y auroit pourtant, ce me semble, un peu trop de rigueur à ne pas admetre cette *Devise* d'un duc d'*Albe*, dans une course de taureaux où il étoit en rivalité avec les *Fonseques*, qui avoient des *Etoiles* pour armoiries: *Al parecer de l'Alva s'ascondan las Estrellas*.

Quant au raport réel de la *Devise* avec les deux objets qu'elle compare, Bouhours ne le trouve pas juste dans la *Devise* du grand maître de l'artillerie, *Quo jussa Jovis*: ces mots, dit-il, ne convienent pas au grand maître comme à l'aigle. Bouhours se trompe, à mon avis: jamais peut-être métaphore ne fut plus juste ni plus sublime.

Mais ce qui est de mauvais goût, c'est ce qu'un autre jésuite, le pere Ménétrier, nous donne pour modeles de la *Devise* & de l'emblême. Quoi de plus puéril en effet que de prendre pour emblême de la *foi* la *corde* d'un instrument, & en abusant de l'équivoque du mot latin *fides*, de représenter un amour pinçant un lut qui n'a qu'une corde, avec ces mots, *Sola fides, nulla fides?* ce qui signifie, à l'égard du lut, que *n'avoir qu'une corde c'est n'avoir point de corde*; & à l'égard de la foi, que *c'est n'en avoir point que d'en avoir sans les autres vertus*. Pour mieux sentir le ridicule de cet abus des mots, on n'a qu'à mêler les deux sens; on trouvera que *c'est n'avoir point de foi, que de n'avoir qu'une corde*; & que *c'est n'avoir point de corde, que de n'avoir que de la foi*. C'est encore pis, lorsque, pour exprimer le mistere de la Trinité, on a pris l'image du miroir concave & du feu qu'il alume avec les rayons du soleil, avec ces mots, *Ab utroque procedit*: car ici la fausse application de l'image est une hérésie.

Bouhours veut que le symbole de la *Devise* soit pris dans la nature; & il se trompe encore, en donnant cette regle comme exclusive. Mais lorsque le symbole est pris dans le merveilleux, ce doit être dans un merveilleux analogue. Le jour de la fête de S. Jean-Baptiste, à Gênes, les jésuites, pour la *Devise* du Précurseur, avoient fait peindre le phare de Gênes; avec cette légende, *Dum Cynthius abfuit, arsit*. Le *Cynthius* est là une sotise de colége: car Apollon & Jean ne sont pas de la même langue; & c'est le cas de dire que l'*un est de la Fable*, *& l'autre est de la Bible*.

La justesse & la propriété de la *Devise* consistent à prendre pour moyen de comparaison, 1°. une qualité commune au symbole & à son objet, en sorte que dans la louange, même hyperbolique, il y ait au moins un air de ressemblance: 2°. une qualité qui leur soit propre, & qui les distingue; car si le symbole ne marquoit pas dans son objet un caractere particulier, ce ne seroit plus qu'un emblême, c'est-à-dire, l'expression figurée d'une pensée, d'une sentence, d'une maxime générale sans aucun objet décidé.

Il y a cependant des *Devises* qui ne different des emblêmes ou des symboles génériques que lorsqu'elles sont appliquées à un objet individuel. Par exemple, la poule défendant ses petits, avec ces mots, *Sgombra amor ogni paura*, est le symbole de l'amour maternel, & devient, par l'application, l'image de celle qui la prend pour *Devise*.

L'aigle portant la foudre à son bec, avec ces mots, *Fulmen ab ore*, symbole de la haute Éloquence, sera la *Devise* de Démosthene. Le symbole de l'ambition, la foudre au milieu des ruines avec ces mots, *Fecisse ruina gaudet iter*, devient une *Devise* au pied de la statue de César. Celui du génie, une flamme avec ces mots, *Summa petit*, sera la *Devise* de Corneille, mis à la tête de ses ouvrages. Le symbole de la vertu militaire, l'image du coq, avec ces mots, *Et vigil & pugnax*, vigilance & courage, sera la *Devise* de Turenne.

Ainsi, l'on voit que ce n'est pas une propriété individuele, mais une convenance peu commune, qui est nécessaire à la *Devise*; car lorsque c'est une louange, pour peu qu'elle conviene à son objet, on peut se reposer sur l'amour propre du soin d'en saisir l'allusion; & si la *Devise* est satyrique, on peut compter de même sur la sagaeité de la malignité publique. Parmi les *Devises* satyriques, la plus ingénieuse, à mon avis, est celle d'un homme que la faveur a élevé, l'image d'un verre avec ces mots, *Ex halitu forma*. Mais qui voudra s'y reconoître? Dans l'un & l'autre genre, la meilleure *Devise* seroit celle dont tout le monde feroit la même application.

Quoique la *Devise* soit communément personele, ou comme personele, c'est-à-dire, appliquée à une collection des persones animées du même esprit & considérées comme n'en faisant qu'une; il y a aussi des *Devises* de choses, comme celle de la mine de poudre, *Ex obice vires*; comme celle du canon, maxime remarquable du cardinal de Richelieu, *Ultima ratio regum*; ou comme celle qu'on lisoit sur les canons de Chantilli, *C'est fait de la valeur*. Des *Devises* de choses, la plus heureuse peut-être, est celle de l'Imprimerie, où l'invention de cet art, si fécond en quereles d'opinion, est exprimée par l'image de Cadmus semant les dents du dragon, avec ces mots, *Semence de discorde*.

Dans les divers exemples que je viens de citer, on voit que les *Devises* les plus curieuses sont celles qui parlent en même temps aux ieux & à

l'esprit, c'est-à-dire, qui réunissent une figure & des paroles qui en indiquent la relation. Mais n'en déplaise à Bouhours, cette réunion n'est pas indispensable ; & réciproquement la figure & la légende de la *Devise* peuvent se passer l'une de l'autre. La *Devise* de Tancrede, dans la Tragédie de ce nom, n'a pas besoin de symbole :

Conservez ma *Devise :* elle est chere à mon cœur :
Les mots en sont sacrés : c'est *l'Amour & l'Honeur*.

La *Devise* de la Cornete blanche, *Donec victoria tingat*, ne demande pas d'autre *corps* que le drapeau où elle est écrite. Dans les armoiries on sur la tombe d'un magistrat, la figure de l'équerre ou celle de l'aplomb, symbole de la rectitude, n'auroit pas besoin de légende. Le cachet de Pompée n'en avoit point ; l'image du lion tenant une épée étoit parlante.

Les *Devises* ne sont plus guere en usage que sur les médailles & les jetons. Les médailles sont bonnes à constater les faits & les époques. Les jetons ne sont bons à rien, qu'à servir de signes numériques à certains jeux, & à marquer, durant la partie, les alternatives de la perte & gain. Parmi les vieux jetons qui roulent pêle-mêle sur les tables de jeu, il y en avoit un qui représentoit un vaisseau les voiles déployées, avec ces mots, *Nescit Moras*. Or il advint qu'un M. de Moras fut ministre de la Marine, à laquelle il n'entendoit rien : alors le vieux jeton, *Nescit Moras*, fut remarqué ; & tout le monde, jusqu'aux femmes, croyoit entendre ce latin. (*M. Marmontel*.)

(N.) DEVOIR, OBLIGATION, *Synonymes*.

Le *Devoir* dit quelque chose de plus fort pour la conscience : il tient de la loi ; la vertu nous engage à nous en aquiter. L'*Obligation* dit quelque chose de plus absolu pour la pratique : elle tient de l'usage ; le monde ou la bienséance exige que nous la remplissions.

Il est du *Devoir* des conseillers de se rendre au Palais pour y remplir les fonctions de leurs charges ; & ils sont dans l'*Obligation* d'y être en robe.

On manque à un *Devoir*. On se dispense d'une *Obligation*.

Il est du *Devoir* d'un ecclésiastique d'être vêtu modestement ; & il est dans l'*Obligation* de porter l'habit noir & le rabat.

Les politiques se font moins de peine de négliger leur *Devoir*, que d'oublier la moindre de leurs *Obligations*. (*L'Abbé Girard*.)

(N.) DEXTÉRITÉ, ADRESSE, HABILETÉ, *Synonymes*.

La *Dextérité* a plus de raport à la maniere d'exécuter les choses ; l'*Adresse* en a davantage aux moyens de l'exécution ; l'*Habileté* regarde plus le discernement des choses mêmes. La premiere met en usage ce que la seconde dicte suivant le plan de la troisieme.

Pour former un gouvernement avantageux à l'État, il faut de l'*Habileté* dans le prince ou dans ses ministres ; de l'*Adresse* dans ceux à qui l'on confie la manœuvre du détail ; & de la *Dextérité* dans ceux à qui on commet l'exécution des ordres.

Avec un peu de talent & beaucoup d'habitude à traiter les afaires, on acquiert de la *Dextérité* à les manier ; de l'*Adresse* pour leur donner le tour qu'on veut ; & de l'*Habileté* pour les conduire.

La *Dextérité* donne un air aisé, & répand des grâces dans l'action. L'*Adresse* fait opérer avec art & d'un air fin. L'*Habileté* fait travailler d'un air entendu & savant.

Savoir couper à table & servir ses convives avec *Dextérité*, mener une intrigue avec *Adresse*, avoir quelque *Habileté* dans les jeux de commerce & dans la Musique ; voilà, avec un peu de jargon, sur quoi roule aujourd'hui le mérite de nos aimables gens. (*L'Abbé Girard*).

DI, DIS, *Gramm.* Particule ou préposition inséparable, c'est-à-dire, qui ne fait point un mot toute seule, mais qui est en usage dans la composition de certains mots. Je crois que cette particule vient de la préposition διὰ, qui se prend en plusieurs significations différentes, qu'on ne peut faire bien entendre que par des exemples. Notre *di* ou *dis* signifie plus souvent, *division*, *séparation*, *distinction*, *distraction* ; par exemple, paroître, *disparoître*, grâce, *disgrace*, parité, *disparité*. Quelquefois elle augmente la signification du primitif ; *dilater*, *diminuer*, *divulguer*, *dissimuler*, *dissoudre*. (*M. du Marsais*.)

(N.) DIABLE, DÉMON, *Synonymes*.

Diable se prend toujours en mauvaise part ; c'est un esprit mal-faisant, qui porte au vice, tente avec adresse, & corrompt la vertu. *Démon* se dit quelquefois en bonne part ; c'est un sort génie, qui entraîne hors des bornes de la modération, pousse avec violence, & altere la liberté. Le premier enferme dans son idée quelque chose de laid & d'horrible, que n'a pas le second. Voilà pourquoi l'imagination, jouant de son mieux sur le pouvoir & la figure du *Diable*, cause des peurs aux femmes & esprits foibles, fait qu'ils s'abstienent d'en prononcer le nom, & que, par fausse délicatesse, ils substituent à sa place celui de *Démon*.

La malice est l'apanage du *Diable* ; la fureur est celui du *Démon*. Ainsi, l'on dit proverbialement, que le *Diable* se mêle des choses quand elles vont de travers par l'effet de quelque malignité cachée ; & l'on dit que le *Démon* de la jalousie possede un mari, lorsqu'il ne garde plus de mesure dans sa passion.

Les hommes attribuent leurs crimes au *Diable*. Les poëtes, dans leur enthousiasme, sont agités d'un *Démon*, qui les fait souvent sortir des regles du bon sens, & leur fait prendre le phébus pour le sublime du style poëtique. (*L'Abbé Girard*.)

DIALECTE,

DIALECTE, s. douteux, *Gramm.* L'Académie françoise fait ce mot masculin, & c'est l'usage le plus suivi; cependant Danet, Richelet, & l'auteur du Novitius, le font du genre féminin. Les *Latins*, dit ce dernier en parlant de la *Dialecte* éolique, *ont suivi particuliérement cette Dialecte*. Le Prote de Poitiers, dans son Dictionaire d'ortographe, fait aussi ce mot féminin, *édition de* 1739; mais il ajoute, & ceci n'a pas été corrigé dans la derniere édition revue par M. Restaut; il ajoute, dis-je, que *MM. de Port-Royal soutienent que ce mot est féminin:* cependant je ne le trouve que masculin dans la Méthode greque de Port-Royal, *édit. de* 1695, *préf. pag.* 17, 28, &c. S'il m'est permis de dire mon sentiment particulier, il me paroît que ce mot étant purement grec, & n'étant en usage que parmi les gens de Lettres, & seulement quand il s'agit de grec, on n'auroit dû lui donner que le genre qu'il a en grec, & c'est ce que les Latins ont fait: *tum ipsa διάλεκτος habet eam jucunditatem, ut latentes etiam numeros complexa videatur*. Quintil. *inst. orat. lib. IX, c. iv.*

Quoi qu'il en soit du genre de ce mot, passons à son étymologie, & à ce qu'il signifie. Ce mot est composé de λέγω, *dico*, & de διά, préposition qui entre dans la composition de plusieurs mots, & c'est de là que vient notre préposition inséparable, *di* & *dis*: *différer*, *disposer*, &c.

Διάλεκτος, ε, ή, maniere particuliere de prononcer, de parler; διαλέγομαι, *differo*, *colloquor*. La *Dialecte* n'est pas la même chose que l'idiotisme: l'idiotisme est un tour de phrase particulier, & tombe sur la phrase entiere; au lieu que la *Dialecte* ne s'entend que d'un mot qui n'est pas tout-à-fait le même, ou qui se prononce autrement que dans la langue commune. Par exemple, le mot *fille* se prononce dans notre langue commune en mouillant l'*l*, mais le peuple de Paris prononce *fi-ye*, sans *l*; c'est ce qu'en grec on appeleroit une *Dialecte*. Si le mot de *Dialecte* étoit en usage parmi nous, nous pourions dire que nous avons la *Dialecte* picarde, la champenoise; mais le gascon, le basque, le languedocien, le provençal, ne sont pas des *Dialectes:* ce sont autant de langages particuliers dont le françois n'est pas la langue commune, comme il l'est en Normandie, en Picardie, & en Champagne.

Ainsi, en grec les *Dialectes* sont les différences particulieres qu'il y a entre les mots, relativement à la langue commune ou principale. Par exemple, selon la langue commune on dit ἐγώ, les Attiques disoient ἔγωγε, mais ce détail regarde les Grammaires greques.

La Méthode greque de Port-Royal, après chaque partie du discours, nom, pronom, verbe, &c. ajoute les éclaircissemens les plus utiles sur les *Dialectes*. On trouve, à la fin de la Grammaire de Clénard, une douzaine de vers techniques très-instructifs touchant les *Dialectes*. On peut voir aussi le traité de *Joannes Grammaticus*, *de Dialectis*.

L'usage de ces *Dialectes* étoit autorisé dans la langue commune, & étoit d'un grand service pour le *nombre*, selon Quintilien. Il n'y a rien de semblable parmi nous, & nous aurions été fort choqués de trouver dans la Henriade des mots françois habillés à la normande, ou à la picarde, ou à la champenoise; au lieu qu'Homere s'est attiré tous les suffrages en parlant dans un seul vers les quatre *Dialectes* différentes, & de plus la langue commune. Les quatre *Dialectes* sont l'attique, qui étoit en usage à Athènes, l'ionique, qui étoit usitée dans l'Ionie, ancien nom propre d'une contrée de l'Asie mineure, dont les villes principales étoient Milet, Éphese, Smyrne, &c. La troisieme *Dialecte* étoit la dorique, en usage parmi un peuple de la Grece qu'on appeloit les *Doriens*, & qui fut dispersé en différentes contrées. Enfin, la quatrieme *Dialecte* c'est l'éolique: les Éoliens étoient un peuple de la Grece, qui passerent dans une contrée de l'Asie mineure, qui de leur nom fut appelée *Éolie*. Cette *Dialecte* est celle qui a été le plus particuliérement suivie par les Latins. On trouve dans Homere ces quatre *Dialectes*, & la langue commune: l'attique est plus particuliérement dans Xénophon & dans Thucydide; Hérodote & Hippocrate emploient souvent l'ionique; Pindare & Théocrite se servent de la dorique; Sapho & Alcée, de l'éolique, qui se trouve aussi dans Théocrite & dans Pindare: c'est ainsi que, par raport à l'italien, le bergamasque, le vénitien, le bolonois, le toscan, & le romain pouroient être regardés comme autant de *Dialectes*. (*M. du Marsais.*)

(N.) DIALOGISME, s. m. Figure de style ou de pensée par fiction, qui raporte directement, ou un entretien avec soi-même, ou un entretien soit de deux soit de plusieurs persones ensemble, relatif à la matiere que l'on traite; après quoi le discours reprend son cours ordinaire: car le dialogue continu entre les acteurs d'une comédie, d'une tragédie, d'une églogue, &c. n'est point un *Dialogisme*, puisqu'au lieu d'être un tour particulier à une partie du discours, c'en est le ton général & nécessaire. Au reste, le discours direct du *Dialogisme* peut être vrai & tel qu'il a été tenu; ou il peut être fait, dans l'intention seulement de développer les pensées ou les sentimens réels ou supposés des persones qu'on fait parler.

Voici un exemple de la premiere espece dans Cicéron (*Off.* III, *xiv*, 58, 59.)

C. Canius, eques romanus... cum se Syracusas otiandi (ut ipse dicere solebat) non negotiandi causa contulisset, dictitabat, se hortulos aliquos velle emere, quo invitare amicos... posset. Quod cum percrebuisset, Pythius ei quidam.... venales quidem se hortos non habere, sed licere uti Canio, si vellet, ut suis; & simul ad cœnam hominem

in hortos invitavit in posterum diem ... Ad cœnam tempore venit Canius: opipare a Pythio apparatum convivium; cymbarum ante oculos multitudo. Pro se quisque quod ceperat, afferebat: ante pedes Pythii pisces abjiciebantur. (Ici commence le *Dialogisme.*) *Tum Canius, Quæso, inquit, quid est hoc, Pythi, tantumne piscium, tantumne cymbarum? Et ille, Quid mirum? inquit, hoc loco est, Syracusis quidquid est piscium; hæc aquatio; hac villa isti carere non possunt. Incensus Canius cupiditate contendit a Pythio ut venderet. Gravate ille primò. Quid multa? impetrat: emit homo cupidus & locuples, tanti quanti Pythius voluit, & emit instructos; nomina facit; negotium conficit. Invitat Canius postridie familiares suos; venit ipse maturè; scalmum nullum videt: quærit ex proximo vicino num feriæ quædam piscatorum essent, quod eos nullos videret: Nullæ, quod sciam, inquit ille; sed hic piscari nulli solent, itaque heri mirabar quid accidisset. Stomachari Canius: sed quid faceret?*

„ C. Canius, chevalier romain ... étant allé à Syracuse pour n'y rien faire, disoit-il lui-même, & non pour afaire, parloit souvent du désir qu'il avoit d'acheter un petit jardin où il pût inviter ses amis .... Le bruit s'en étant répandu, un certain Pythius ... lui dit, qu'il avoit un jardin qui n'étoit pas à vendre, mais que Canius pouvoit en user comme s'il étoit à lui; & en même temps il invite son homme à y venir souper le lendemain ... Canius se rend à l'invitation à l'heure marquée: Pythius a préparé un repas magnifique; on a sous les ieux un nombre prodigieux de barques; les pêcheurs apportent à l'envi ce qu'ils ont pris, les poissons tombent en tas aux pieds de Pythius. Qu'est-ce que ce-ci, dit alors Canius? quoi, tant de poissons, tant de barques? Qu'y a-t-il d'étonant, reprend Pythius? c'est ici qu'est tout le poisson de Syracuse; c'est ici qu'est la bonne eau; les pêcheurs ne peuvent se passer de ma maison. Canius meurt d'envie d'acheter, il presse Pythius de vendre. Celui-ci s'en fait d'abord une peine. Après bien des propos, il acquiesce enfin: notre homme, qui désire fortement & qui est riche, achete aussi cher que veut Pythius, & prend les meubles avec la maison; il fait ses obligations; il conclut l'afaire. Canius invite ses amis pour le lendemain; il s'y rend lui-même de bonne heure; il ne voit pas l'ombre d'une barque: il demande à un voisin si c'étoit quelque fête de pêcheurs, qui étoit cause qu'il n'en voyoit aucun: Il n'y en a point, que je sache, répond celui-ci; mais ordinairement on ne pêche point ici, & j'étois fort étoné hier de ce qui ariva. Canius d'entrer en fureur: mais que pouvoit-il faire „?

Madame de Sévigné, par un *Dialogisme* de même espece, peint, selon sa coutume, d'une manière admirable la douleur de Madame de Longueville sur la mort de son fils, tué au passage du Rhin: (*Tom. II, Lettre 45.*)

„ Madame de Longueville fait fendre le cœur, „ à ce qu'on dit; je ne l'ai point vue, mais „ voici ce que je sais. Mademoiselle de Vertus „ étoit retournée depuis deux jours à Port-Royal, „ où elle est quasi toujours: on est allé la querir „ avec M. Arnaud, pour dire cette terrible „ nouvele. Mademoiselle de Vertus n'avoit qu'à „ se montrer; ce retour si précipité marquoit „ bien quelque chose de funeste. En effet dès „ qu'elle parut: *Ah! Mademoiselle, comment se „ porte Monsieur mon frere* (*a*)? Sa pensée n'osa „ aller plus loin. *Madame, il se porte bien de „ sa blessure; il y a eu un combat. — Et mon „ fils?* On ne lui répond rien. *Ah! Mademoiselle, mon fils, mon cher enfant, répondez-moi, „ est-il mort? — Madame, je n'ai point de „ paroles pour vous répondre. — Ah! mon cher „ fils! est-il mort sur le champ? n'a-t-il „ pas eu un seul moment? Ah! mon Dieu! „ quel sacrifice!* Et là-dessus elle tombe sur son „ lit; & tout ce que la plus vive douleur peut „ faire, & par des convulsions, & par des évanouissemens, & par un silence mortel, & par des „ cris étoufés, & par des larmes ameres, & par „ des élans vers le Ciel, & par des plaintes tendres & pitoyables, elle a tout éprouvé „.

Passons à des exemples de *Dialogisme*, où les discours sont faits & ne sont imaginés que comme dévelopemens des pensées ou des sentimens des personages que l'on fait parler. Nous prendrons le premier dans Virgile (Én. I, 40-56.), qui fait parler Junon seule, afin d'exposer les motifs particuliers qui la déterminerent à vouloir perdre la flote d'Énée:

Cum Juno, æternum servans sub pectore vulnus,
Hæc secum: „ Mene incepto desistere victam,
„ Nec posse Italia Teucrorum avertere regem?
„ Quippe vetor fatis. Pallasne exurere classem
„ Argivum, atque ipsos potuit submergere ponto,
„ Unius ob noxam & furias Ajacis Oilei?
„ Ipsa, Jovis rapidum jaculata e nubibus ignem,
„ Disjecitque rates evertitque æquora ventis;
„ Illum exspirantem transfixo pectore flammas
„ Turbine corripuit, scopuloque infixit acuto:
„ Ast ego, quæ Divum incedo regina, Jovisque
„ Et soror & conjux, una cum gente tot annos
„ Bella gero. Et quisquam numen Junonis adoret
„ Præterea, aut supplex aris imponat honorem „?
Talia flammato secum Dea corde volutans,
Nimborum in patriam, loca fœta furentibus austris,
Æoliam venit.

„ Lorsque Junon, conservant dans son cœur un ressentiment éternel, dit en elle-même: *Faut-il*

(*a*) Louis de Bourbon, prince de Condé.

donc que je renonce à mon entreprise, que je m'avoue vaincue, & que je ne puisse pas venir à bout d'écarter de l'Italie le chef des Troyens? Mais j'en suis empêchée par les destins. Pallas n'a-t-elle pas eu le pouvoir de brûler la flote des Grecs, & de les ensévelir dans la mer, uniquement pour punir la faute & les fureurs d'Ajax, fils d'Oïlée? Lançant elle-même du haut des nues la foudre de Jupiter, elle a dispersé leurs vaisseaux & soulevé les mers par la violence des vents; après avoir percé le cœur d'Ajax & lui avoir fait vomir des flammes, elle l'a enlevé dans un tourbillon & précipité sur la pointe d'un rocher: cependant moi, qu'on reconoît par-tout pour la reine des Dieux, pour la sœur & l'épouse de Jupiter, me voilà aux prises depuis tant d'années avec une seule nation. Eh! qui voudra encore adorer la divinité de Junon, & présenter humblement des offrandes sur ses autels! C'est en roulant dans son cœur embrâsé de colere de semblables pensées, que la déesse arive dans l'Éolie, région des tempêtes, où se forment les vents les plus furieux „.

Les anciens & les modernes sont pleins d'exemples pareils. *Voyez*, dans LA FONTAINE, où à l'Article DISJONCTION, la fable de *La Grenouille qui veut se faire aussi grôsse que le Bœuf*. (I, *iij*.); dans BOILEAU (Sat. *viij*, 69-89.) le *Dialogisme* de l'homme & de l'avarice; & (Ep. *j*, 61-90.) celui de Pyrrhus & de Cinéas. (*M. BEAUZÉE.*)

DIALOGUE, s. m. (*Belles Lettres.*) Entretien de deux ou de plusieurs persones, soit de vive voix, soit par écrit.

Ce mot vient du latin *Dialogus*, & celui-ci du grec διάλογος, qui signifie la même chose.

Le *Dialogue* est la plus anciene façon d'écrire, & c'est celle que les premiers auteurs ont employée dans la plupart de leurs traités. M. de Fénélon, archevêque de Cambrai, a très-bien fait sentir le pouvoir & les avantages du *Dialogue*, dans le Mandement qui est à la tête de son instruction pastorale en forme de *Dialogue*. Le Saint-Esprit même n'a pas dédaigné de nous enseigner par des *Dialogues*. Les Saints Peres ont suivi la même route; Saint Justin, Saint Athanase, Saint-Basile, Saint Chrysostome, *&c.* s'en sont servis très-utilement, tant contre les Juifs & les Païens, que contre les Hérétiques de leur siecle.

L'Antiquité profane avoit aussi employé l'art du *Dialogue*, non seulement dans les sujets badins, mais encore pour les matieres les plus graves. Du premier genre sont les *Dialogues* de Lucien, & du second ceux de Platon. Celui-ci, dit l'auteur d'une préface qu'on trouve à la tête des *Dialogues* de M. de Fénélon sur l'Éloquence, ne songe en vrai philosophe qu'à donner de la force à ses raisonemens, & n'affecte jamais d'autre langage que celui d'une conversation ordinaire, tout est net, simple, familier. Lucien au contraire met de l'esprit par-tout; tous les dieux, tous les hommes qu'il fait parler, sont des gens d'une imagination vive & délicate. Ne reconoît-on pas d'abord que ce ne sont ni les hommes ni les dieux qui parlent, mais Lucien qui les fait parler? On ne peut cependant pas nier que ce ne soit un auteur original qui a parfaitement réussi dans ce genre d'écrire. Lucien se moquoit des hommes, avec finesse, avec agrément; mais Platon les instruisoit avec gravité & sagesse. M. de Fénélon a su imiter tous les deux, selon la diversité de ses sujets: dans ses *Dialogues* des morts on trouve toute la délicatesse & l'enjoument de Lucien; dans ses *Dialogues* sur l'Éloquence il imite Platon: tout y est naturel, tout est ramené à l'instruction; l'esprit disparoît, pour ne laisser parler que la sagesse & la vérité.

Parmi les anciens, Cicéron nous a encore donné des modeles de *Dialogues* dans ses admirables traités de la Vieillesse, de l'Amitié, de la Nature des dieux, ses Tusculanes, ses Questions académiques, son Brutus, ou des orateurs illustres. Érasme, Laurent Valle, Textor, & d'autres, ont aussi donné des *Dialogues*; mais parmi les modernes, persone ne s'est tant distingué en ce genre que M. de Fontenelle, dont tout le monde connoît les *Dialogues* des morts. (*L'Abbé MALLET.*)

(N.) DIALOGUE *Philosophique* ou *Littéraire*. C'est un grand bien que de s'amuser; c'en est un plus grand de s'instruire. La lecture qui réunit ces deux avantages ressemble à un fruit délicieux & nourissant à la fois. Telle est la perfection du *Dialogue* philosophique ou littéraire. Il n'est persone qui, après avoir lu ceux des *Dialogues* de Platon où se peint l'âme de Socrate, ne se sente plus de respect & plus d'amour pour la vertu: il n'est persone qui, après avoir lu les *Dialogues* de Cicéron sur l'art oratoire, n'ait de l'Éloquence une idée plus haute, plus étendue, plus lumineuse, & plus féconde. Ainsi, le *Dialogue*, quand il n'est pas oiseux, a pour objet un résultat, ou de sentimens, ou d'idées. Celui qui n'est qu'un jeu d'esprit, un choc d'opinions, d'où jaillissent des étinceles, mais qui ne laisse à la fin qu'incertitude & obscurité, n'est pas ce qu'on doit appeler le *Dialogue* philosophique, c'est le *Dialogue* sophistique.

Il n'y a rien de plus aisé que de soutenir des paradoxes par des sophismes, que de donner à des choses éloignées & dissemblables une apparence de raport, & de paroître ainsi raprocher les extrêmes & assimiler les contraires. Mais cette maniere de rendre l'esprit subtil est une maniere encore plus sûre de le rendre faux & louche. L'art de bien décocher la fleche, c'est d'atteindre le but. Or ici le but est la vérité; & la vérité n'est qu'un point. Quand j'aurai vu les deux archers vider leur carquois sans y atteindre, que dirai-je de leur adresse & de leur force à tirer en l'air? Que m'aura laissé de *Dialogue* le plus subtil, le plus alambiqué? Le doute, ou de fausses lueurs, ce qui est encore pis que le doute: car le doute est du

moins un commencement de sagesse. Mais celui-ci seroit le doute méthodique, le doute qui en me plaçant dans le point d'ambiguité, me laisseroit une raison libre & lui montreroit les deux routes: au lieu que le *Dialogue* sophistique cherche à capter ma persuasion; & c'est toujours du côté le plus faux, que l'écrivain, pour briller davantage, s'éforce de montrer le plus de vrai-semblance; ainsi, tout son esprit s'emploie à dérouter le mien.

Mais qui ne sait pas que dans notre foible entendement rien n'est trop clair ni trop bien assuré, & qu'au moyen du vague des notions communes & de l'équivoque des mots, il est facile à un beau parleur de tout brouiller & de tout obscurcir.

Le difficile, je le répete, c'est de démêler, de classer, de circonscrire nos idées en leur donnant toute leur étendue, d'en saisir les justes raports, de tirer ainsi du chaos les élémens de la science, & d'y répandre la lumiere. C'est à quoi le *Dialogue* philosophique est utilement employé: parce qu'à mesure qu'il forme des nuages, il les dissipe; qu'à chaque pas il ne présente une nouvele difficulté, qu'afin de l'aplanir lui-même; & que son but est la solution de toutes celles que l'ignorance, l'habitude, l'opinion, opposent à la vérité. Si le *Dialogue* n'a pas ce mérite, il n'a plus que celui du sophisme, plus ou moins captieux, & du faux bel-esprit, trop admiré par la sotise.

La beauté du *Dialogue* philosophique résulte de l'importance du sujet, & du poids que les raisons donnent aux opinions opposées. Si pourtant le *Dialogue* est moins une dispute qu'une leçon, l'un des deux interlocuteurs peut être ignorant: mais il doit l'être avec esprit; son erreur ne doit pas être lourde, ni sa curiosité niaise. *Les Mondes* de Fontenelle sont un modele dans ce genre. Il y a peut-être un peu de maniere; mais cette maniere ingénieuse n'est ni celle de Pluche ni celle de Bouhours. (*M. Marmontel.*)

(Π) On ne doit pas omettre les Dialogues de Spéron Spéroni, philosophe, orateur & poëte de Padoue, dans lesquels on traite des argumens très-curieux avec une élégance de style peu commune; ceux de Galilée sur les systêmes du Monde, & de plusieurs autres Italiens, qui ont excellé dans ce genre de composition.)

Dialogue *Poétique*. Quoique toute espece de *Dialogue* soit une scène, il ne s'ensuit pas que tout *Dialogue* soit dramatique. Aristote a rangé dans la classe des Poésies épiques les *Dialogues* de Platon; sur quoi Dacier se fait cette difficulté: „ Ces *Dialogues* ne ressemblent-ils pas plutôt au Poëme dramatique qu'au Poëme épique? Non, sans doute, répond Dacier lui-même „. Et dans un autre endroit, oubliant sa décision & celle d'Aristote, il nous assure que les *Dialogues* de Platon sont des *Dialogues* purement dramatiques. Si l'on s'entendoit bien soi-même, on ne se contre-diroit pas.

Le *Dialogue* épique ou dramatique a pour objet une action; le *Dialogue* philosophique a pour objet une vérité. Ceux des *Dialogues* de Platon qui ne font que déveloper la doctrine de Socrate, sont des *Dialogues* philosophiques; ceux qui contienent son histoire, depuis son apologie jusqu'à sa mort, sont mêlés d'épique & de dramatique.

Il y a une sorte de *Dialogue* dramatique où l'on imite une situation plutôt qu'une action de la vie: il commence où l'on veut, dure tant qu'on veut, finit quand on veut: c'est du mouvement sans progression, & par conséquent le moins intéressant de tous les *Dialogues*. Telles sont les églogues en général, & particuliérement celles de Virgile, admirables d'ailleurs par la naïveté du sentiment & le coloris des images.

Non seulement le *Dialogue* en est sans objet, mais il est aussi quelquefois sans suite. On peut dire en faveur de ces pastorales, qu'un *Dialogue* sans suite peint mieux un entretien de bergers; mais l'art, en imitant la nature, a pour but d'occuper agréablement l'esprit en intéressant l'âme: or ni l'âme ni l'esprit ne peut s'accommoder de ces propos alternatifs, qui, détachés l'un de l'autre, ne se terminent à rien. Qu'on se rapele l'entretien de Mélibée avec Tityre, dans la premiere des bucoliques de Virgile.

Mél. *Tityre, vous jouissez d'un plein repos.*

Tit. *C'est un dieu qui me l'a procuré.*

Mél. *Quel est ce dieu bienfaisant?*

Tit. *Insensé, je comparois Rome à notre petite ville.*

Mél. *Et quel motif si pressant vous a conduit à Rome?*

Tit. *Le désir de la liberté*, &c.

On ne peut se dissimuler que Tityre ne répond point à cette question de Mélibée, Quel est ce dieu? c'est-là qu'il devroit dire. *Je l'ai vu à Rome, ce jeune héros, pour qui nos autels fument douze fois l'an.*

Mél. *À Rome! & qui vous y a conduit?*

Tit. *Le désir de la liberté.*

L'on avouera que ce *Dialogue* seroit plus dans l'ordre de nos idées, & n'en seroit pas moins dans le naturel & la naïveté d'un berger.

Mais c'est sur-tout dans la Poésie dramatique que le *Dialogue* doit tendre à son but. Un personage qui, dans une situation intéressante, s'arrête à dire de belles choses qui ne vont point au fait, ressemble à une mere qui, cherchant son fils dans les campagnes, s'amuseroit à cueillir des fleurs.

Cette regle, qui n'a point d'exception réelle, en a quelques-unes en apparence: il est des scènes où ce que dit l'un des personages n'est pas ce qui occupe l'autre: celui-ci, plein de son objet, ou ne répond point, ou ne répond qu'à son idée. On flate Armide sur sa beauté, sur sa jeunesse, sur le pouvoir de ses enchantemens; rien de tout cela ne dissipe la rêverie où elle est plongée. On lui parle de ses triomphes & des captifs qu'elle a faits; ce mot seul touche à l'endroit

sensible de son âme ; sa passion se réveille & rompt le silence :

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous.

Mérope entend, sans l'écouter, tout ce qu'on lui dit de ses prospérités & de sa gloire. Elle avoit un fils, elle l'a perdu, elle l'atend : ce sentiment seul l'intéresse.

Quoi, Narbas ne vient point ? reverrai-je mon fils ?

Il est des situations où l'un des persónages détourne exprès le cours du *Dialogue*, soit crainte, ménagement, ou dissimulation ; mais alors même le *Dialogue* tend à son but, quoiqu'il semble s'en écarter. Toutefois il ne prend ces détours que dans des situations modérées : quand la passion devient impétueuse & rapide, les replis du *Dialogue* ne sont plus dans la nature. Un ruisseau serpente, un torrent se précipite ; aussi voit-on quelquefois la passion retenue, comme dans la déclaration de Phedre, s'éforcer de prendre un détour, mais tout-à-coup rompant sa digue, s'abandoner à son emportement.

Ah cruel ! tu m'as trop entendue ;
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien, connois donc Phedre & toute sa fureur.

Une des qualités essentieles du *Dialogue*, c'est d'être coupé à propos : hors des situations dont je viens de parler, où le respect, la crainte, la pudeur retienent la passion & lui imposent silence, hors de là, dis-je, le *Dialogue* est vicieux dès que la réplique se fait atendre : défaut que les plus grands maîtres n'ont pas toujours évité. Corneille a donné en même temps l'exemple & la leçon de l'attention qu'on doit à la vérité du *Dialogue* : dans la scène d'Auguste avec Cinna, Auguste va convaincre de trahison & d'ingratitude un jeune homme fier & bouillant, que le seul respect ne sauroit contraindre ; il a donc fallu préparer le silence de Cinna par l'ordre le plus imposant : cependant, mal-gré la loi que lui fait Auguste de tenir sa langue captive, dès qu'il arive à ce vers,

Cinna, tu t'en souviens, & veux m'assassiner ;

Cinna s'échape & va répondre : mouvement naturel & vrai, que le grand peintre des passions n'a pas manqué de saisir. C'est ainsi que la réplique doit partir sur le trait qui la sollicite. Les récapitulations ne sont placées que dans les délibérations & les conférences politiques, c'est-à-dire, dans les momens où l'âme doit se posséder.

On peut distinguer, par raport au *Dialogue*, quatre formes de scènes. Dans la premiere, les interlocuteurs s'abandonent aux mouvemens de leur âme sans autre motif que de l'épancher : ces scènes-là ne convienent qu'à la violence de la passion ; dans tout autre cas elles doivent être banies du Théâtre, comme froides & superflues. (*Voyez* ÉLOQUENCE POÉTIQUE.) Dans la seconde, les interlocuteurs ont un dessein commun qu'ils concertent ensemble, ou des secrets intéressans qu'ils se communiquent : telle est la belle scène d'exposition entre Émilie & Cinna. Cette forme de *Dialogue* est froide & lente, à moins qu'elle ne porte sur un intérêt très-pressant. La troisieme, est celle où l'un des interlocuteurs a un projet ou des sentimens qu'il veut inspirer à l'autre : telle est la scène de Nérestan avec Zaïre. Comme l'un des persónages n'y est que passif, le *Dialogue* ne sauroit être, ni rapide, ni varié ; & ces sortes de scènes ont besoin de beaucoup d'Éloquence. Dans la quatrieme, les interlocuteurs ont des vues, des sentimens, ou des passions qui se combatent, & c'est la forme la plus favorable au Théâtre. Mais il arive souvent que tous les persónages ne se livrent pas, quoiqu'ils soient tous en action ; & alors la scène demande d'autant plus de force & de chaleur dans le style, qu'elle est moins animée par le *Dialogue*. Telle est dans le sentiment, la scène de Burrhus avec Néron ; dans la véhémence, celle de Palamede avec Oreste & Électre ; dans la politique, celle de Cléopâtre avec ses deux fils ; dans la passion, celle de Phedre avec Hippolyte. Quelquefois aussi tous les interlocuteurs se livrent au mouvement de leur âme, & se combatent à découvert. Voilà, ce semble, la forme de scènes, qui doit le plus échaufer l'imagination du poëte, & produire le *Dialogue* le plus rapide & le plus animé ; cependant on en voit peu d'exemples, même dans nos meilleurs tragiques, si l'on excepte Corneille, qui a poussé la vivacité, la force, & la justesse du *Dialogue* au plus haut degré de perfection. L'extrême difficulté de ces belles scènes, vient de ce qu'elles supposent à la fois un sujet très-important, des caracteres bien contrastés, des sentimens qui se combatent, des intérêts qui se balancent, & assez de ressources dans le poëte pour que l'âme des spectateurs soit tour-à-tour entraînée vers l'un & l'autre parti, par l'éloquence des répliques. On peut citer pour modele en ce genre, la scène entre Horace & Curiace ; celle entre Félix & Pauline ; la conférence de Pompée avec Sertorius ; enfin, plusieurs scènes d'Héraclius & du Cid, & sur-tout celle entre Chimene & Rodrigue, où l'on a relevé, d'après le malheureux Scudéri, quelques jeux trop recherchés dans l'expression, sans dire un mot de la beauté du *Dialogue*, de la noblesse, de la chaleur, du naturel des sentimens, qui rendent cette scène une des plus belles & des plus pathétiques du Théâtre.

En général, le désir de briller a beaucoup nui au *Dialogue* de nos tragédies : on ne peut se résoudre à faire interrompre un persónage auquel il reste encore de belles choses à dire ; & le goût est la victime de l'esprit. Cette malheureuse abon-

dance n'étoit pas connue de Sophocle & d'Euripide; & si les modernes ont quelque chose à leur envier, c'est l'aisance, la précision, & le naturel qui regne dans leur *Dialogue*, dont le défaut pourtant est d'être trop alongé.

Parmi nos anciens tragiques, Garnier affectoit un *Dialogue* extrêmement concis, mais symmétrique & jouant sur le mot, ce qui est absolument contraire au naturel. Corneille se reproche à lui même, ainsi qu'à Euripide & à Séneque, l'affectation d'un *Dialogue* trop découpé vers par vers.

Dans le Comique, Moliere est un modele acompli dans l'art de *dialoguer* comme la nature; on ne voit pas dans toutes ses pieces un seul exemple d'une réplique hors de propos; mais autant ce maître des comiques s'atachoit à la vérité, autant ses successeurs s'en éloignent. La facilité du Public à applaudir les tirades & les portraits, a fait de nos scênes de Comédie des galeries d'enluminures. Un amant reproche à sa maitresse d'être coquete; elle répond par une définition de la coquéterie. C'est sur le mot qu'on réplique & non sur la chose; moyen d'alonger tant qu'on veut une scêne oisive, où souvent l'intrigue n'a pas fait le plus petit chemin au bout d'un quart d'heure de conversation.

La repartie sur le mot est quelquefois plaisante mais ce n'est qu'autant qu'elle va au fait. Qu'un valet, pour apaiser son maître qui menace un homme de lui couper le nez, lui dise,

Que feriez-vous, Monsieur, du nez d'un marguillier?

le mot est lui-même une raison; la *lune toute entiere* de Jodelet est encore plus comique.

Les écarts du *Dialogue* vienent communément de la stérilité du fond de la scêne, & d'un vice de constitution dans le sujet. Si la disposition en étoit telle qu'à chaque scêne on partît d'un point, pour ariver à un point déterminé, en sorte que le *Dialogue* ne dût servir qu'au progrès de l'action, chaque réplique seroit à la scêne, ce que la scêne est à l'acte, c'est-à-dire, un nouveau moyen de nouer ou de dénouer. Mais dans la distribution primitive on laisse des intervalles vides d'action; ce sont ces vides qu'on veut remplir; & de là les excursions & les lenteurs du *Dialogue*. On demande combien d'acteurs on peut faire dialoguer ensemble: Horace dit, trois tout au plus: mais rien n'empêche de passer ce nombre, pourvu qu'il n'y ait dans la scêne, ni confusion, ni longueur. *Voyez* l'exposition du Tartufe. (*M. Marmontel.*)

(N.) DIASYRME, s. m. Espece d'ironie dédaigneuse ou maligne, qui par une raillerie humiliante dévoue au mépris la persone qui en est l'objet.

Selon le *Dictionaire de Trévoux*, c'est une espece d'Hyperbole, & une exagération d'une chose basse & ridicule. Ceci peut bien être une des formes que prend le *Diasyrme*; mais rien n'empêche qu'il ne puisse en prendre d'autres.

On dit dans l'*Encyclopédie* que c'est une figure, par laquelle on élude une question à laquelle il seroit ennuyeux de répondre. On peut, sans doute, éluder cette réponse par un *Diasyrme*; mais on peut le faire aussi par toute autre figure ou même sans aucune figure.

Toutes ces idées sont prises de Longin, qui a désigné sous le nom de *Diasyrme* les diféreus usages qu'on en faisoit. *Voyez* la Traduction de ce rhéteur par Boileau (*ch.* xxviij, *not.* 9, & *ch.* xxxj, *not.* 57, dans l'édition de M. de S. Marc, 5 *vol.* 8°, 1747.)

Je crois donc devoir m'en tenir, avec Vossius (*Rhét. contract.* IV, x, 3.) à l'idée d'une raillerie maligne, *inimica irrisio sed extra eadem*. Cela d'ailleurs est précisément indiqué par la valeur littérale des mots: *Διασυρμὸς* a pour racines *διὰ*, *per*, & *συρίσσω*, *sibilo*; en sorte que ce nom grec répond littéralement au nouveau mot françois *Persiflage*. L'idée atachée à ce dernier mot n'est pourtant pas précisément la même. *Voyez* PERSIFLAGE.

Notre bon roi Henri IV disputant un jour avec un ambassadeur d'Espagne, il lui dit en colere; „ J'irai jusqu'à Madrid „: *Pourquoi non, Sire?* lui répliqua froidement l'ambassadeur; *François I y a bien été*. C'étoit un *Diasyrme* piquant, qui, en rapelant l'idée de la prison de François I en Espagne, laissoit entendre clairement qu'il pouvoit en ariver autant à Henri IV.

En voici un autre exemple, où une juste confiance dans sa propre cause inspire à l'orateur un *Diasyrme* simplement dédaigneux; c'est l'auteur de l'*Avertissement du Clergé de France aux fideles du royaume* en 1770, qui, après l'exposition des idées consolantes que nous présente la foi, & la juste appréciation des vaines ressources de l'incrédulité, s'écrie: „ Ô vous qui „ osez douter des vues bienfaisantes de la Pro„ vidence & du miracle sublime de notre ré„ demption, venez donc offrir vos froides consola„ tions à ce misérable habitant de la campagne, „ qui achete à la sueur de son front le foible „ aliment qui prolonge ses tristes jours; à cette „ mere infortunée, à qui le Ciel a donné un „ cœur sensible, des enfans à élever, & nul se„ cours à leur offrir; à cet homme puissant, qui „ a étoné l'univers par sa chute comme il l'avoit „ étoné par son élévation; à cet homme de „ plaisir, à qui il ne reste que des remords dé„ vorans & de crueles infirmités; à ce malade „ languissant, qui ne fait que choisir entre les „ dangers des remedes & ceux de la maladie, „ entre les douleurs qui retardent le moment de „ sa mort & celles qui l'accélerent... Dites à „ celui qui manque de tout, qu'il n'est point „ d'autres biens que ceux qu'on possede sur la „ terre; à celui dont la maladie & la débauche „ ont afoibli les sens, qu'il ne peut être heureux

„ que lorſqu'ils ſeront ſatisfaits: dites à celui qui „ eſt la victime de la fraude & de l'injuſtice, „ que l'intérêt doit être le premier mobile de „ l'homme, & que tout eſt dans l'ordre lorſque „ les vues de cet intérêt ſont remplies: dites ſurtout à ce malheureux étendu ſur le lit de la „ mort, qu'elle emporte avec elle une deſtruction totale, que le néant va devenir ſon partage, qu'il perd tout & n'a rien à eſpérer „. (*M. Beauzée.*)

(N.) DIATYPOSE, ſ. f. Terme employé par quelques rhéteurs pour celui d'*Hypotypoſe*: Διατύπωσις, *delineatio* (image); RR. διὰ, & τυπόω, *figuro*; de τύπος, *venu* de τύπτω, *verbero*, *quia figura percuſſione efficitur*. Le mot *Hypotypoſe* eſt plus généralement reçu. *Voyez* Hypotypose. (*M. Beauzée.*)

(N.) DICHORÉE, ſ. m. Terme de la Poéſie greque & latine. On appele ainſi un pied compoſé de deux Chorées conſécutifs (*Voyez* Chorée), c'eſt-à-dire, de quatre ſyllabes, dont la premiere eſt longue & la ſeconde breve, la troiſieme longue & la quatrieme breve; comme dans *Cantilena*, *Comprobare*, *Continenter*, &c. Ce mot eſt en grec Διχόρειος; de δὶς, *bis*, ou de δισσὸς, *duplex*, & χορεῖος, *choraus*: c'eſt en effet un double Chorée. *Voyez* Chorée. (*M. Beauzée.*)

(N.) DICTION, ſ. f. On regarde aſſez communément comme ſynonymes, les mots *Élocution*, *Diction*, & *Style*; je ferai voir ailleurs combien ils ſont éloignés d'avoir le même ſens. (*Voyez* Élocution, Diction, Style.) Mais je traiterai de chacun d'eux à ſa place, & je vas commencer ici par le mot *Diction*.

La *Diction* eſt la forme conſtitutive des parties & de l'enſemble de l'Oraiſon. *Voyez* Oraison. Par raport aux parties de l'Oraiſon, la *Diction* eſt la détermination du ſens primitif qu'on y a ataché, des ſons élémentaires qui compoſent les ſyllabes, de l'accent proſodique & de la quantité de ces ſyllabes, & des caracteres exigés par l'ortographe pour repréſenter toutes ces choſes. Par raport à l'enſemble de l'Oraiſon, la *Diction* eſt la détermination des accidens dont les mots ſont ſuſceptibles relativement aux vues de l'Oraiſon.

L'Euphonie (*Voyez* ce mot) eſt, non pas, ſans doute, le premier principe, mais le principe dominant qui détermine les combinaiſons des ſons par raport aux mots primitifs, ainſi que les formes qui donnent naiſſance aux mots dérivés ou qui caractériſent les accidens grammaticaux des uns & des autres. C'eſt donc à la *Diction* que ſe raporte l'Euphonie & tout ce qui contribue à l'harmonie du diſcours: c'eſt la *Diction* qui fait que les langues ſont plus ou moins douces, plus ou moins rudes, plus ou moins chantantes, *&c.*

Les Métaplaſmes (*Voyez* ce mot) ſont des figures de *Diction*, puiſqu'ils ſe font par l'altération du matériel des mots.

Les caracteres eſſentiels de la *Diction* ſont la pureté & la correction; la pureté, qui n'admet que les mots autoriſés par le bon uſage & dans le ſens que cet uſage a fixé, & les aſſociations de termes qu'il a permiſes; la correction, qui obſerve exactement les regles de ſyntaxe & d'orthographe reçues dans la langue. Le Barbariſme eſt donc un vice contraire à la pureté de la *Diction*; & le Solécisme, un vice opposé à la correction. *Voyez* Barbarisme & Solécisme. (*M. Beauzée.*)

Diction. *Belles Lettres*. Maniere de s'exprimer d'un écrivain ou d'un auteur: c'eſt ce qu'on nomme autrement *Élocution* & *Style*.

On convient que les différens genres d'écrire exigent une *Diction* différente; que le ſtyle d'un hiſtorien, par exemple, ne doit pas être le même que celui d'un orateur; qu'une diſſertation ne doit pas être écrite comme un panégyrique; & que le ſtyle d'un proſateur doit être tout-à-fait diſtingué de celui d'un poëte: mais on n'eſt pas moins d'acord ſur les qualités générales communes à toute ſorte de *Diction*, en quelque genre d'ouvrages que ce ſoit. 1°. Elle doit être claire, parce que le premier but de la parole étant de rendre les idées, on doit parler, non ſeulement pour ſe faire entendre, mais encore de maniere qu'on ne puiſſe point ne pas être entendu. 2°. Elle doit être pure, c'eſt-à-dire, ne conſiſter qu'en termes qui ſoient en uſage & corrects; placés dans leur ordre naturel; également dégagée & de termes nouveaux, à moins que la néceſſité ne l'exige, & de mots vieillis ou tombés en diſcrédit. 3°. Elle doit être élégante, qualité qui conſiſte principalement dans le choix, l'arangement, & l'harmonie des mots; ce qui produit auſſi la variété. 4°. Il faut qu'elle ſoit convenable, c'eſt-à-dire, aſſortie au ſujet que l'on traite.

L'Éloquence, la Poéſie, l'Hiſtoire, la Philoſophie, la Critique, *&c.* ont chacune leur *Diction* propre & particuliere, qui ſe ſubdiviſe & ſe diverſifie encore, relativement aux différens objets qu'embraſſent & que traitent ces Sciences. Le ton d'un panégyrique & celui d'un plaidoyer ſont auſſi différens entr'eux, que le ſtyle d'une ode eſt différent de celui d'une tragédie, & que la *Diction* propre à la Comédie eſt elle-même différente du ſtyle lyrique ou tragique. Une hiſtoire proprement dite ne doit point avoir la ſéchereſſe d'un journal, des faſtes, ou des annales, qui ſont pourtant des monumens hiſtoriques; & ceux-ci n'admetent pas les plus ſimples ornemens qui peuvent convenir à l'Hiſtoire, quoique pour le fond ils exigent les mêmes regles. (*L'Abbé Mallet.*)

DICTIONAIRE DE LANGUES. On appele ainſi un *Dictionaire* deſtiné à expliquer les mots les plus uſuels & les plus ordinaires d'une langue; il eſt diſtingué du *Dictionaire* hiſtorique, en ce qu'il exclut les faits, les noms propres de lieux, de perſones, *&c.* & il eſt diſtingué du *Dictionaire* de Sciences, en ce qu'il exclut les termes de Sciences trop peu connus & familiers aux ſeuls ſavans.

Nous observerons d'abord qu'un *Dictionaire* de langues est ou de la langue qu'on parle dans le pays où le *Dictionaire* se fait, par exemple, de la langue françoise à Paris; ou de langue étrangere vivante, ou de langue morte.

Dictionaire de langue françoise. Nous prenons ces sortes de *Dictionaires* pour exemple de *Dictionaire* de langue du pays; ce que nous en dirons poura s'appliquer facilement aux *Dictionaires* anglois faits à Londres, aux *Dictionaires* espagnols faits à Madrid, *&c.*

Dans un *Dictionaire* de langue françoise il y a principalement trois choses à considérer; la signification des mots, leur usage, & la nature de ceux qu'on doit faire entrer dans ce *Dictionaire*. La signification des mots s'établit par de bonnes définitions (*voyez* DÉFINITION); leur usage, par une excellente syntaxe (*voyez* SYNTAXE); leur nature enfin, par l'objet du *Dictionaire* même. À ces trois objets principaux, on peut en joindre trois autres subordonés à ceux-ci; la quantité ou la prononciation des mots, l'orthographe, & l'étymologie. Parcourons successivement ces six objets dans l'ordre que nous leur avons donné.

Les définitions doivent être claires, précises, & aussi courtes qu'il est possible; car la briéveté en ce genre aide à la clarté. Quand on est forcé d'expliquer une idée par le moyen de plusieurs idées accessoires, il faut au moins que le nombre de ces idées soit le plus petit qu'il est possible. Ce n'est point en général la briéveté qui fait qu'on est obscur, c'est le peu de choix dans les idées, & le peu d'ordre qu'on met entr'elles. On est toujours court & clair, quand on ne dit que ce qu'il faut & de la maniere qu'il le faut; autrement, on est tout-à-la-fois long & obscur. Les définitions & les démonstrations de Géométrie, quand elles sont bien faites, sont une preuve que la briéveté est plus amie qu'ennemie de la clarté.

Mais comme les définitions consistent à expliquer un mot par un ou plusieurs autres, il résulte nécessairement de là qu'il est des mots qu'on ne doit jamais définir, puisqu'autrement, toutes les définitions ne formeroient plus qu'une espece de cercle vicieux, dans lequel un mot seroit expliqué par un autre mot qu'il auroit servi à expliquer lui-même. De là il s'ensuit d'abord que tout *Dictionaire* de langue dans lequel chaque mot sans exception sera défini, est nécessairement un mauvais *Dictionaire*, & l'ouvrage d'une tête peu philosophique. Mais quels sont ces mots de la langue qui ne peuvent ni ne doivent être définis? Leur nombre est peut être plus grand que l'on ne s'imagine; ce qui le rend difficile à déterminer, c'est qu'il y a des mots que certains auteurs regardent comme pouvant être définis, & que d'autres croient au contraire ne pouvoir l'être: tels sont, par exemple, les mots *âme*, *espace*, *courbe*, &c. mais il est au moins un grand nombre de mots, qui, de l'aveu de tout le monde, se refusent à quelque espece de définition que ce puisse être; ce sont principalement des mots qui désignent les propriétés générales des êtres, comme *existence*, *étendue*, *pensée*, *sensation*, *temps*, & un grand nombre d'autres.

Ainsi, le premier objet que doit se proposer l'auteur d'un *Dictionaire* de langue, c'est de former, autant qu'il lui sera possible, une liste exacte de ces sortes de mots, qui feront comme les racines philosophiques de la langue: je les appele ainsi, pour les distinguer des racines grammaticales, qui servent à former & non à expliquer les autres mots. Dans cette espece de liste des mots originaux & primitifs, il y a deux vices à éviter: trop courte, elle tomberoit souvent dans l'inconvénient d'expliquer ce qui n'a pas besoin de l'être, & auroit le défaut d'une Grammaire dans laquelle des racines grammaticales seroient mises au nombre des dérivés; trop longue, elle pouroit faire prendre pour deux mots de signification très-différente, ceux qui dans le fond enferment la même idée. Par exemple, les mots de *durée* & de *temps*, ne doivent point, ce me semble, se trouver l'un & l'autre dans la liste des mots primitifs; il ne faut prendre que l'un des deux, parce que la même idée est enfermée dans chacun de ces deux mots. Sans doute la définition que l'on donnera de l'un de ces mots, ne servira pas à en donner une idée plus claire, que celle qui est présentée naturélement par ce mot; mais elle servira du moins à faire voir l'analogie & la liaison de ce mot avec celui qu'on aura pris pour terme radical & primitif. En général les mots qu'on aura pris pour radicaux doivent être tels, que chacun d'eux présente une idée absolument différente de l'autre; & c'est là peut-être la regle la plus sûre & la plus simple pour former la liste de ces mots: car après avoir fait l'énumération la plus exacte de tous les mots d'une langue, on poura former des especes de tables de ceux qui ont entr'eux quelque raport. Il est évident que le même mot se trouvera souvent dans plusieurs tables; & dès-lors il sera aisé de voir par la nature de ce mot, & par la comparaison qu'on en fera avec celui auquel il se raporte, s'il doit être exclus de la liste des radicaux, ou s'il doit en faire partie. À l'égard des mots qui ne se trouveront que dans une seule table, on cherchera parmi ces mots celui qui renferme ou paroît renfermer l'idée la plus simple; ce sera le mot radical: je dis *qui paroît renfermer*, car il restera souvent un peu d'arbitraire dans ce choix; les mots de *temps* & de *durée*, dont nous avons parlé plus haut, suffiroient pour s'en convaincre. Il en est de même des mots *être*, *exister*, *idée*, *perception*, & autres semblables.

De plus, dans les tables dont nous parlons, il faudra observer de placer les mots suivant leur propre & primitif, & non suivant leur sens métaphorique ou figuré; ce qui abrégera beaucoup ces différentes tables: un autre moyen de les abréger

réger encore, c'est d'en exclure d'abord tous les mots dérivés & composés qui vienent évidemment d'autres mots, & tous les mots qui ne renfermant pas des idées simples ont évidemment besoin d'être définis; ce qu'on distinguera au premier coup d'œil: par ce moyen les tables se réduiront & s'éclairciront sensiblement, & le travail sera extrêmement simplifié. Les racines philosophiques étant ainsi trouvées, il sera bon de les marquer dans le *Dictionaire* par un caractere particulier.

Après avoir établi des regles pour distinguer les mots qui doivent être définis d'avec ceux qui ne doivent pas l'être, passons maintenant aux définitions mêmes. Il est d'abord évident que la définition d'un mot doit tomber sur le sens précis de ce mot, & non sur le sens vague. Je m'explique; le mot *douleur*, par exemple, s'applique également dans notre langue aux peines de l'âme, & aux sensations désagréables du corps: cependant la définition de ce mot ne doit pas renfermer ces deux sens à la fois; c'est là ce que j'appele le *sens vague*, parce qu'il renferme à la fois le sens primitif & le sens par extension: le sens précis & originaire de ce mot désigne les sensations désagréables du corps, & on l'a étendu de là aux chagrins de l'âme; voilà ce qu'une définition doit faire bien sentir.

Ce que nous venons de dire du sens précis par raport au sens vague, nous le dirons du sens propre par raport au sens métaphorique, la définition ne doit jamais tomber que sur le sens propre, & le sens métaphorique ne doit y être ajouté que comme une suite & une dépendance du premier. Mais il faut avoir grand soin d'expliquer ce sens métaphorique, qui fait une des principales richesses des langues, & par le moyen duquel, sans multiplier les mots, on est parvenu à exprimer un très-grand nombre d'idées. On peut remarquer, sur-tout dans les ouvrages de Poésie & d'Éloquence, qu'une partie très-considérable des mots y est employée dans le sens métaphorique, & que le sens propre des mots, ainsi employés dans un sens métaphorique, désigne presque toujours quelque chose de sensible. Il est même des mots, comme *aveuglement*, *bassesse*, & quelques autres, qu'on n'emploie guere qu'au sens métaphorique: mais quoique ces mots pris au sens propre ne soient plus en usage, la définition doit néanmoins toujours tomber sur le sens propre, en avertissant qu'on y a substitué le sens figuré. Au reste comme la signification métaphorique d'un mot n'est pas toujours tellement fixée & limitée, qu'elle ne puisse recevoir quelque extension suivant le génie de celui qui écrit, il est visible qu'un *Dictionaire* ne peut tenir rigoureusement compte de toutes les significations & applications métaphoriques; tout ce que l'on peut exiger, c'est qu'il fasse connoître au moins celles qui sont le plus en usage.

Qu'il me soit permis de remarquer à cette occasion, comment la combinaison du sens métaphorique des mots avec leur sens figuré peut aider l'esprit & la mémoire dans l'étude des langues. Je suppose qu'on sache assez de mots d'une langue quelconque pour pouvoir entendre à peu près le sens de chaque phrase dans des livres qui soient écrits en cette langue, & dont la diction soit pure & la Syntaxe facile; je dis que sans le secours d'un *Dictionaire*, & en se contentant de lire & de relire assiduement les livres dont je parle, on apprendra le sens d'un grand nombre d'autres mots: car le sens de chaque phrase étant entendu à peu près, comme je le suppose, on en conclura quel est du moins à peu près le sens des mots qu'on n'entend point dans chaque phrase; le sens qu'on atachera à ces mots sera, ou le sens propre, ou le sens figuré: dans le premier cas on aura trouvé le vrai sens du mot, & il ne faodra que le rencontrer encore une ou deux fois pour se convaincre qu'on a deviné juste: dans le second cas, si on rencontre encore le même mot ailleurs, ce qui ne peut guere manquer d'ariver, on comparera le nouveau sens qu'on donnera à ce mot, avec celui qu'on lui donne dans le premier cas; on cherchera dans ces deux sens ce qu'ils peuvent avoir d'analogue, l'idée commune qu'ils peuvent renfermer, & cette idée donnera le sens propre & primitif. Il est certain qu'on pouroit apprendre ainsi beaucoup de mots d'une langue en assez peu de temps. En effet, il n'est point de langue étrangere que nous ne puissions apprendre, comme nous avons appris la nôtre; & il est évident qu'en apprenant notre langue maternele, nous avons deviné le sens d'un grand nombre de mots, sans le secours d'un *Dictionaire* qui nous les expliquât: c'est par des combinaisons multipliées & quelquefois très-fines, que nous y sommes parvenus; & c'est ce qui me fait croire, pour le dire en passant, que le plus grand éfort de l'esprit est celui qu'on fait en apprenant à parler; je le crois encore au dessus de celui qu'il faut faire pour apprendre à lire: celui-ci est purement de mémoire & machinal; l'autre suppose au moins une sorte de raisonement & d'analyse.

Je reviens à la distinction du sens précis & propre des mots, d'avec leur sens vague & métaphorique; cette distinction sera fort utile pour le dévelopement & l'explication des synonymes, autre objet très-important dans un *Dictionaire* de langues. L'expérience nous a appris qu'il n'y a pas dans notre langue deux mots qui soient parfaitement synonymes, c'est-à-dire, qui en toute occasion puissent être substitués indiféremment l'un à l'autre; je dis *en toute occasion*; car ce seroit une imagination fausse & puérile, que de prétendre qu'il n'y a aucune circonstance où deux mots puissent être employés sans choix l'un à la place de l'autre; l'expérience prouveroit le contraire, ainsi que la lecture de nos meilleurs ouvrages. Deux mots exactement & absolument synonymes, seroient sans doute un défaut dans une langue, parce que l'on ne doit point multiplier sans nécessité les mots non plus que les êtres, & que la

premiere qualité d'une langue est de rendre clairement toutes les idées avec le moins de mots qu'il est possible: mais ce ne seroit pas un moindre inconvénient, que de ne pouvoir jamais employer indiféremment un mot à la place d'un autre: non seulement l'harmonie & l'agrément du discours en souffriroient, par l'obligation où l'on seroit de répéter souvent les mêmes termes; mais encore une telle langue seroit nécessairement pauvre, & sans aucune finesse. Car qu'est-ce qui constitue deux ou plusieurs mots synonymes? c'est un sens général qui est commun à ces mots: qu'est-ce qui fait ensuite que ces mots ne sont pas toujours synonymes? ce sont des nuances souvent délicates, & quelquefois presqu'insensibles, qui modifient ce sens primitif & général. Donc toutes les fois que, par la nature du sujet qu'on traite, on n'a point à exprimer ces nuances & qu'on n'a besoin que du sens général, chacun des synonymes peut être indiféremment employé. Donc réciproquement toutes les fois qu'on ne poura jamais employer deux mots l'un pour l'autre dans une langue, il s'ensuivra que le sens de ces deux mots différera, non par des nuances fines, mais par des différences très-marquées & très-grossieres: ainsi, les mots de la langue n'exprimeront plus ces nuances, & dès-lors la langue sera pauvre & sans finesse.

Les synonymes, en prenant ce mot dans le sens que nous venons d'expliquer, sont très-fréquens dans notre langue. Il faut d'abord, dans un *Dictionaire*, déterminer le sens général qui est commun à tous ces mots; & c'est là souvent le plus difficile: il faut ensuite déterminer avec précision l'idée que chaque mot ajoute au sens général, & rendre le tout sensible par des exemples courts, clairs, & choisis.

Il faut encore distinguer dans les synonymes les différences qui sont uniquement de caprice & d'usage quelquefois bizâre, d'avec celles qui sont constantes & fondées sur des principes. On dit, par exemple, *Tout conspire à mon bonheur*; *tout conjure ma perte*: voilà *Conspirer* qui se prend en bonne part, & *Conjurer* en mauvaise; & on seroit peut-être tenté d'abord d'en faire une espece de regle: cependant on dit également bien *Conjurer la perte de l'État*, & *conspirer contre l'État*: on dit aussi la *conspiration*, & non la *conjuration des poudres*. De même on dit indifféremment des *pleurs de joie*, ou des *larmes de joie*: cependant on dit des *larmes de sang*, plutôt que des *pleurs de sang*; & des *pleurs de rage*, plutôt que des *larmes de rage*: ce sont-là des bizârreries de la langue, sur lesquelles est fondée en partie la connoissance des synonymes. Un auteur qui écrit sur cette matiere, doit marquer avec soin ces différences, au moins par des exemples qui donnent occasion au lecteur de les observer. Je ne crois pas non plus qu'il soit nécessaire, dans les exemples des synonymes qu'on donnera, que chacun des mots qui composent un Article de synonymes, fournisse dans cet Article un nombre égal d'exemples: ce seroit une puérilité, que de ne vouloir jamais s'écarter de cette regle; il seroit même souvent impossible de la bien remplir: mais il est bon aussi de l'observer, le plus qu'il est possible, sans affectation & sans contrainte, parce que les exemples sont par ce moyen plus aisés à retenir. Enfin, un Article de synonymes n'en sera pas quelquefois moins bon, quoiqu'on puisse dans les exemples substituer un mot à la place de l'autre; il faudra seulement que cette substitution ne puisse être réciproque: ainsi, quand on voudra marquer la différence entre *Pleurs* & *Larmes*, on poura donner pour exemple entre plusieurs autres, les *larmes d'une mere* & les *pleurs de la vigne* ou *de l'Aurore*, quoiqu'on puisse dire aussi-bien les *pleurs d'une mere*, que ses *larmes*; parce qu'on ne peut pas dire de même les *larmes* de la vigne ou de l'Aurore, pour les *pleurs* de l'une ou de l'autre. Les différens emplois des synonymes se démêlent en général par une définition exacte de la valeur précise de chaque mot, par les différentes circonstances dans lesquelles on en fait usage, les différens genres de styles où on les applique, les différens mots auxquels ils se joignent, leur usage au sens propre ou au figuré, *&c.* *Voyez* SYNONYME.

Nous n'avons parlé jusqu'à présent que de la signification des mots, passons maintenant à la Construction & à la Syntaxe. Remarquons d'abord que cette matiere est plutôt l'objet d'un ouvrage suivi que d'un *Dictionairr*; parce qu'une bonne Syntaxe est le résultat d'un certain nombre de principes philosophiques, dont la force dépend en partie de leur ordre & de leur liaison, & qui ne pouroient être que dispersés, ou même quelquefois déplacés, dans un *Dictionaire* de langues. Néanmoins pour rendre un ouvrage de cette espece le plus complet qu'il est possible, il est bon que les regles les plus difficiles de la Syntaxe y soient expliquées, sur-tout celles qui regardent les articles, les participes, les prépositions, les conjugaisons de certains verbes: on pouroit même, dans un très-petit nombre d'articles généraux étendus, y donner une Grammaire presque complete, & renvoyer à ces articles généraux dans les applications aux exemples & aux articles particuliers. J'insiste légérement sur tous ces objets, tant pour ne point donner trop d'étendue à cet article, que parce qu'ils doivent, pour la plupart, être traités ailleurs plus à fond.

Ce qu'il ne faut pas oublier sur-tout, c'est de tâcher, autant qu'il est possible, de fixer la langue dans un *Dictionaire*. Il est vrai qu'une langue vivante, qui par conséquent change sans cesse, ne peut guere être absolument fixée; mais du moins peut-on empêcher qu'elle ne se dénature & ne se dégrade. Une langue se dénature de deux manieres, par l'impropriété des mots, & par celle des tours: on remédiera au premier de ces deux défauts, non seulement en marquant avec soin, comme nous avons

dit, la signification générale, particuliere, figurée, & métaphorique des mots; mais encore en proscrivant expressément les significations impropres & étrangeres qu'un abus négligé peut introduire, les applications ridicules & tout-à-fait éloignées de l'analogie, sur-tout lorsque ces significations & applications commenceront à s'autoriser par l'exemple & l'usage de ce qu'on appele la *bonne compagnie*. J'en dis autant de l'impropriété des tours. C'est aux gens de lettres à fixer la langue, parce que leur état est de l'étudier, de la comparer aux autres langues, & d'en faire l'usage le plus exact & le plus vrai dans leurs ouvrages. Jamais cet avis ne leur fut plus nécessaire : nos livres se remplissent insensiblement d'un idiôme tout-à-fait ridicule ; plusieurs pieces de théâtre modernes, jouées avec succès, ne seront pas entendues dans vingt années, parce qu'on s'y est trop assujéti au jargon de notre temps, qui deviendra bientôt suranné & sera remplacé par un autre. Un bon écrivain, un philosophe qui fait un *Dictionaire* de langues, prévoit toutes ces révolutions ; le précieux, l'impropre, l'obscur, le bizâre, l'entortillé, choquent la justesse de son esprit ; il démêle, dans les façons de parler nouveles, ce qui enrichit réellement la langue, d'avec ce qui la rend pauvre ou ridicule ; il conserve & adopte l'un, & fait main-basse sur l'autre.

On nous permettra d'observer ici, qu'un des moyens les plus propres pour se former à cet égard le style & le goût, c'est de lire & d'écrire beaucoup sur des matieres philosophiques : car la sévérité de style, & la propriété des termes & des tours que ces matieres exigent nécessairement, accoutumeront insensiblement l'esprit à acquérir ou à reconoître ces qualités par-tout ailleurs, ou à sentir qu'elles y manquent ; de plus, ces matieres étant peu cultivées & peu connues des gens du monde, leur *Dictionaire* est moins sujet à s'altérer, & la maniere de les traiter est plus invariable dans ses principes.

Concluons de tout ce que nous venons de dire, qu'un bon *Dictionaire* de langues est proprement l'histoire philosophique de son enfance, de ses progrès, de sa vigueur, de sa décadence. Un ouvrage fait dans ce goût poura joindre au titre de *Dictionaire* celui de *raisoné*, & ce sera un avantage de plus : non seulement on saura assez exactement la Grammaire de la langue, ce qui est assez rare ; mais ce qui est plus rare encore, on la saura en philosophe. *Voyez* GRAMMAIRE.

Venons présentement à la nature des mots qu'on doit faire entrer dans un *Dictionaire* de langues. Premiérement on doit en exclure, outre les noms propres, tous les termes de sciences qui ne sont point d'un usage ordinaire & familier ; mais il est nécessaire d'y faire entrer tous les mots scientifiques que le commun des lecteurs est sujet à entendre prononcer, ou à trouver dans les livres ordinaires. J'en dis autant des termes d'arts, tant méchaniques que libéraux. On pouroit conclure de là que souvent les figures seront nécessaires dans un *Dictionaire* de langues : car il est dans les Sciences & dans les Arts une grande quantité d'objets, même très-familiers, dont il est très-difficile & souvent presqu'impossible de donner une définition exacte, sans présenter ces objets aux ieux ; du moins est-il bon de joindre souvent la figure avec la définition, sans quoi la définition sera vague ou difficile à saisir. C'est le cas d'appliquer ici ce passage d'Horace : *Segnius irritant animos demissa per aurem, quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus*. Rien n'est si puéril que de faire de grands éforts pour expliquer longuement sans figures, ce qui avec une figure très-simple n'auroit besoin que d'une courte explication. Il y a assez de difficultés réelles dans les objets dont nous nous occupons, sans que nous cherchions à multiplier gratuitement ces difficultés. Réservons nos éforts pour les occasions où ils sont absolument nécessaires : nous n'en aurons besoin que trop souvent.

A l'exception des termes d'art & de sciences dont nous venons de parler un peu plus haut, tous les autres mots entreront dans un *Dictionaire* de langues. Il faut y distinguer ceux qui ne sont d'usage que dans la conversation, d'avec ceux qu'on emploie en écrivant ; ceux que la Prose & la Poësie admetent également, d'avec ceux qui ne sont propres qu'à l'une ou à l'autre ; les mots qui sont employés dans le langage des honêtes gens, d'avec ceux qui ne le sont que dans le langage du peuple ; les mots qu'on admet dans le style noble, d'avec ceux qui sont réservés au style familier ; les mots qui commencent à vieillir, d'avec ceux qui commencent à s'introduire, *&c.* Un auteur de *Dictionaire* ne doit sans doute jamais créer de mots nouveaux, parce qu'il est l'historien & non le réformateur de la langue ; cependant il est bon qu'il observe la nécessité dont il seroit qu'on en fît plusieurs, pour désigner certaines idées qui ne peuvent être rendues qu'imparfaitement par des périphrases ; peut-être même pouroit-il se permettre d'en hazarder quelques-uns, avec retenue, & en avertissant de l'innovation ; il doit sur-tout réclamer les mots qu'on a laissé mal-à-propos vieillir, & dont la proscription a énervé & appauvri la langue au lieu de la polir.

Il faut, quand il est question des noms substantifs, en désigner avec soin le genre, s'ils ont un pluriel, ou s'ils n'en ont point ; distinguer les adjectifs propres, c'est-à-dire, qui doivent être nécessairement joints à un substantif, d'avec les adjectifs pris substantivement, c'est-à dire, qu'on emploie comme substantifs, en sous-entendant le substantif qui doit y être joint. Il faut marquer avec soin la terminaison des adjectifs pour chaque genre ; il faut pour les verbes distinguer s'ils sont actifs, passifs, ou neutres, & désigner leurs principaux temps, sur-tout lorsque la conjugaison est irréguliere ; il est bon même en ce cas de faire des articles séparés pour chacun de ces temps, en renvoyant à l'article principal, c'est le moyen de

faciliter aux étrangers la connoissance de sa langue. Il faut enfin pour les prépositions marquer avec soin leurs différens emplois, qui souvent sont en très-grand nombre (*Voyez* Verbe, Nom, Cas, Genre, Participe, *&c.*), & les divers sens qu'elles désignent dans chacun de ces emplois. Voilà pour ce qui concerne la nature des mots, & la maniere de les traiter. Il nous reste à parler de la quantité, de l'orthographe, & de l'étymologie.

La quantité, c'est-à-dire, la prononciation longue & breve, ne doit pas être négligée. L'observation exacte des accens suffit souvent pour la marquer. *Voyez* Accent & Quantité. Dans les autres cas on pourroit se servir des longues & des breves, ce qui abrégeroit beaucoup le discours. Au reste la prosodie de notre langue n'est pas si décidée & si marquée que celle des Grecs & des Romains, dans laquelle presque toutes les syllabes avoient une quantité fixe & invariable. Il n'y en avoit qu'un petit nombre dont la quantité étoit à volonté longue ou breve, & que pour cette raison on appele *communes*. Nous en avons plusieurs de cette espece, & on pourroit ou n'en point marquer la quantité, ou la désigner par un caractere particulier, semblable à celui dont on se sert pour désigner les syllabes communes en grec & en latin, & qui est de cette forme ⏑.

A l'égard de l'orthographe, la regle qu'on doit suivre sur cet article dans un *Dictionaire*, est de donner à chaque mot l'orthographe la plus communément reçue, & d'y joindre l'orthographe conforme à la prononciation, lorsque le mot ne se prononce pas comme il s'écrit. C'est ce qui arive très-fréquemment dans notre langue, & certainement c'est un défaut considérable: mais quelque grand que soit cet inconvénient, c'en seroit un plus grand encore que de changer & de renverser toute l'orthographe, sur-tout dans un *Dictionaire*. Cependant comme une réforme en ce genre seroit fort à désirer; je crois qu'on feroit bien de joindre à l'orthographe convenue de chaque mot celle qu'il devroit naturélement avoir suivant la prononciation. Qu'on nous permette de faire ici quelques réflexions sur cette différence entre la prononciation & l'orthographe; elles apartienent au sujet que nous traitons.

Il seroit fort à souhaiter que cette différence fût proscrite dans toutes les langues. Il y a pourtant sur cela plusieurs difficultés à faire. La premiere, c'est que des mots qui signifient des choses très-différentes, & qui se prononcent ou à peu près ou absolument de même, s'écriroient de la même façon, ce qui pouroit produire de l'obscurité dans le discours. Ainsi, ces quatre mots, *tan*, *tant*, *tend*, *temps*, devroient à la rigueur s'écrire tous comme le premier; parce que la prononciation de ces mots est la même, à quelques légeres différences près. Cependant ces quatres mots désignent quatre choses bien différentes. On peut répondre à cette difficulté, 1°. que quand la prononciation des mots est absolument la même, & que ces mots signifient des choses différentes, il n'y a pas plus à craindre de les confondre dans la lecture, qu'on ne fait dans la conversation où on ne les confond jamais; 2°. que si la prononciation n'est pas exactement la même comme dans *tan* & *temps*, un accent dont on conviendroit, marqueroit aisément la difference sans multiplier d'ailleurs la maniere d'écrire un même son: ainsi, l'*a* long est distingué de l'*a* bref par un accent circonflexe, parce que l'usage de l'accent est de distinguer la quantité dans les sons qui d'ailleurs se ressemblent. Je remarquerai à cette occasion, que nous avons dans notre langue trop peu d'accents, & que nous nous servons même assez mal du peu d'accents que nous avons. Les musiciens ont des rondes, des blanches, des noires, des croches, simples, doubles, triples, *&c.* & nous n'avons que trois accents; cependant à consulter l'oreille, combien en faudroit-il pour la seule lettre *e*? D'ailleurs l'accent ne devroit jamais servir qu'à marquer la quantité, ou à désigner la prononciation, & nous nous en servons souvent pour d'autres usages: ainsi, nous nous servons de l'accent grave dans *succès*, pour marquer la quantité de l'*e*, & nous nous en servons dans la préposition *à*, pour la distinguer du mot *a*, troisieme personne du verbe *avoir*; comme si le sens seul du discours ne suffisoit pas pour faire cette distinction. Enfin, un autre abus dans l'usage des accents, c'est que nous désignons souvent par des accents différens, des sons qui se ressemblent; souvent nous employons l'accent grave & l'accent circonflexe, pour désigner des *e* dont la prononciation est sensiblement la même, comme dans *bête*, *procès*, &c.

Une seconde difficulté sur la réformation de l'orthographe, est celle qui est formée sur les étymologies: si on supprime, dira-t-on, le *ph* pour lui substituer l'*f*, comment distinguera-t-on les mots qui vienent du grec, d'avec ceux qui n'en vienent pas? Je réponds que cette distinction seroit encore très-facile, par le moyen d'une espece d'accent qu'on feroit porter à l'*f* dans ces sortes de mots: ce qui seroit d'autant plus raisonable, que dans *philosophie*, par exemple, nous n'aspirons certainement aucune des deux *h*, & que nous prononçons *filosofie*; au lieu que le φ des Grecs dont nous avons formé notre *ph*, étoit aspiré. Pourquoi donc conserver l'*h*, qui est la marque de l'aspiration, dans les mots que nous n'aspirons point? Pourquoi même conserver dans notre alphabet cette letre, qui n'est jamais ou qu'une espece d'accent, ou qu'une lettre qu'on conserve pour l'étymologie? ou du moins pourquoi l'employer ailleurs que dans le *ch*, qu'on feroit peut-être mieux d'exprimer par un seul caractere? *Voyez* Néographisme, Orthographe, & *les Remarques* de M. Duclos sur la Grammaire de P. R.

Les deux difficultés auxquelles nous venons de répondre, n'empêcheroient donc point qu'on ne pût

du moins à plusieurs égards réformer notre orthographe ; mais il seroit, ce me semble, presque impossible que cette réforme fût entiere pour trois raisons. La premiere, c'est que dans un grand nombre de mots il y a des lettres qui tantôt se prononcent & tantôt ne se prononcent point, suivant qu'elles se rencontrent ou non devant une voyele : telle est, dans l'exemple proposé, la derniere lettre *s* du mot *temps*, &c. Ces lettres qui souvent ne se prononcent pas, doivent néanmoins s'écrire nécessairement ; & cet inconvénient est inévitable, à moins qu'on ne prît le parti de supprimer ces lettres dans le cas où elles ne se prononcent pas, & d'avoir par ce moyen deux orthographes différentes pour le même mot : ce qui seroit un autre inconvénient. Ajoutez à cela que souvent même la lettre surnuméraire devroit s'écrire autrement que l'usage ne le prescrit: ainsi l'*s* dans *temps* devroit être un *z*, le *d* dans *tend* devroit être un *t*, & ainsi des autres. La seconde raison de l'impossibilité de réformer entiérement notre orthographe, c'est qu'il y a bien des mots dans lesquels le besoin ou le désir de conserver l'étymologie ne poura être satisfait par de purs accents, à moins de multiplier tellement ces accents, que leur usage dans l'orthographe deviendroit une étude pénible. Il faudroit, dans le mot *Temps*, un accent particulier au lieu de l'*s*; dans le mot *tend*, un autre accent particulier au lieu du *d*; dans le mot *cant*, un autre accent particulier au lieu du *t*, &c. & il faudroit savoir que le premier accent indique une *s*, & se prononce comme un *z*; que le second indique un *d*, & se prononce comme un *t*; que le troisieme indique un *t*, & se prononce de même, &c. Ainsi, notre façon d'écrire pouroit être plus réguliere, mais elle seroit encore plus incommode. Enfin, la derniere raison de l'impossibilité d'une réforme exacte & rigoureuse de l'orthographe, c'est que si on prenoit ce parti, il n'y auroit point de livre qu'on pût lire ; tant l'écriture des mots y différeroit à l'œil de ce qu'elle est ordinairement. La lecture des livres anciens qu'on ne réimprimeroit pas, deviendroit un travail : & dans ceux même qu'on réimprimeroit, il seroit presqu'aussi nécessaire de conserver l'orthographe que le style, comme on conserve encore l'orthographe surannée des vieux livres, pour montrer à ceux qui les lisent les changemens arivés dans cette orthographe & dans notre prononciation.

Cette différence entre notre maniere de lire & d'écrire, différence si bizâre & à laquelle il n'est plus temps aujourd'hui de remédier, vient de deux causes ; de ce que notre langue est un idiôme qui a été formé sans regle de plusieurs idiômes mêlés, & de ce que cette langue ayant commencé par être barbare, on a tâché ensuite de la rendre réguliere & douce. Les mots tirés des autres langues ont été défigurés en passant dans la nôtre ; ensuite quand la langue s'est formée & qu'on a commencé à l'écrire, on a voulu rendre à ces mots par l'orthographe une partie de leur analogie avec les langues qui les avoient fournis, analogie qui s'étoit perdue ou altérée dans la prononciation ; à l'égard de celle-ci, on ne pouvoit guere la changer ; on s'est contenté de l'adoucir, & de là est venue une seconde différence entre la prononciation & l'orthographe étymologique. C'est cette différence qui fait prononcer l'*s* de *temps* comme un *z*, le *d* de *tend* comme un *t*, & ainsi du reste. Quoi qu'il en soit, & quelque réforme que notre langue subisse ou ne subisse pas à cet égard, un bon *Dictionaire* de langues n'en doit pas moins tenir compte de la différence entre l'orthographe & la prononciation, & des variétés qui se rencontrent dans la prononciation même. On aura soin de plus, lorsqu'un mot aura plusieurs orthographes reçues, de tenir compte de toutes ces différentes orthographes, & d'en faire même différens articles avec un renvoi à l'article principal : cet article principal doit être celui dont l'orthographe paroîtra la plus réguliere, soit par raport à la prononciation, soit par raport à l'étymologie ; ce qui dépend de l'auteur. Par exemple, les mots *tems* & *temps* sont aujourd'hui à peu près également en usage dans l'orthographe; le premier est un peu plus conforme à la prononciation, le second à l'étymologie : c'est à l'auteur du *Dictionaire* de choisir lequel des deux il prendra pour l'article principal : mais si, par exemple, il choisit *temps*, il faudra un article *tems* avec un renvoi à *temps*. A l'égard des mots où l'orthographe étymologique & la prononciation sont d'acord, comme *savoir* & *savant* qui vienent de *sapere* & non de *scire*, on doit les écrire ainsi : néanmoins comme l'orthographe *sçavoir* & *sçavant*, est encore assez en usage, il faudra faire des renvois de ces articles. Il faut de même user des renvois pour la commodité du lecteur, dans certains noms venus du grec par étymologie : ainsi il doit y avoir un renvoi *d'antropomorphite* à *anthropomorphite* ; car quoique cette derniere façon d'écrire soit plus conforme à l'étymologie, un grand nombre de lecteurs chercheroient le mot écrit de la premiere façon ; & ne s'avisant peut-être pas de l'autre, croiroient cet article oublié. Mais il faut sur-tout se souvenir de deux choses : 1°. de suivre dans tout l'ouvrage l'orthographe principale, adoptée pour chaque mot : 2°. de suivre un plan uniforme par raport à l'orthographe, considérée relativement à la prononciation ; c'est-à-dire, de faire toujours prévaloir (dans les mots dont l'orthographe n'est pas universélement la même) ou l'orthographe à la prononciation, ou celle-ci à l'orthographe.

Il seroit encore à propos, pour rendre un tel ouvrage plus utile aux étrangers, de joindre à chaque mot la maniere dont il devroit se prononcer suivant l'orthographe des autres nations. *Exemple*. On sait que les Italiens prononcent *u* & les Anglois *w*, comme nous prononçons *ou*, &c. ainsi, au mot *Ou* d'un *Dictionaire*, on pouroit dire : *les Italiens prononcent ainsi* l'u, *& les*

Anglois l'w; *ou*, ce qui feroit encore plus précis, on pourroit joindre à *Ou* les lettres *u* & *w*, en marquant que toutes ces syllabes se prononcent comme *Ou*, la premiere à Rome, la seconde à Londres: par ce moyen les Étrangers & les François apprendroient plus aisément la prononciation de leurs langues réciproques. Mais un tel objet bien rempli, supposeroit peut-être une connoissance exacte & rigoureuse de la prononciation de toutes les langues, ce qui est physiquement impossible; il supposeroit du moins un commerce assidu & raisoné avec des étrangers de toutes les nations qui parlassent bien: deux circonstances qu'il est encore fort difficile de réunir. Ainsi, ce que je propose est plutôt une vue pour rendre un *Dictionaire* parfaitement complet, qu'un projet dont on puisse espérer la parfaite exécution. Ajoutons néanmoins (puisque nous nous bornons ici à ce qui est simplement possible) qu'on ne feroit pas mal de former au commencement du *Dictionaire* une espece d'alphabet universel, composé de tous les véritables sons simples, tant voyeles que consones, & de se servir de cet alphabet pour indiquer, non seulement la prononciation dans notre langue, mais encore dans les autres, en y joignant pourtant l'orthographe usuele dans toutes. Ainsi, je suppose qu'on se servît d'un caractere particulier pour marquer la voyele *ou* (car ce son est une voyele, puisque c'est un son simple), on pourroit joindre aux syllabes *ou*, *u*, *w*, &c. ce caractere particulier, que toutes les langues feroient bien d'adopter. Mais le projet d'un alphabet & d'une orthographe universele, quelque raisonable qu'il soit en lui-même, est aussi impossible aujourd'hui dans l'exécution que celui d'une langue & d'une écriture universele. Les philosophes de chaque nation feroient peut-être inconciliables là-dessus: que feroit-ce s'il falloit concilier des nations entieres?

Ce que nous venons de dire de l'orthographe nous conduit à parler des étymologies, *voyez ce mot*. Un bon *Dictionaire* de langues ne doit pas les négliger, sur-tout dans les mots qui vienent du grec ou du latin; c'est le moyen de rapeler au lecteur les mots de ces langues, & de faire voir comment elles ont servi en partie à former la nôtre. Je crois ne devoir pas omettre ici une observation que plusieurs gens de Lettres me semblent avoir faite comme moi; c'est que la langue françoise est en général plus analogue dans ses tours avec la langue greque qu'avec la langue latine: supposé ce fait vrai, comme je le crois, quelle peut en être la raison? c'est aux savans à la chercher. Dans un bon *Dictionaire* on ne feroit peut-être pas mal de marquer cette analogie par des exemples: car ces tours empruntés d'une langue pour passer dans une autre, rentrent en quelque maniere dans la classe des étymologies. Au reste, dans les étymologies qu'un *Dictionaire* peut donner, il faut exclure celles qui sont puériles, ou tirées de trop loin pour ne pas être douteuses, comme celle qui fait venir *laquais* du mot latin *verna*, par son dérivé *vernacula*. Nous avons aussi dans notre langue beaucoup de termes tirés de l'ancienne langue celtique, dont il est bon de tenir compte dans un *Dictionaire*; mais comme cette langue n'existe plus, ces étymologies sont bien inférieures pour l'utilité aux étymologies greques & latines, & ne peuvent guere être que de simple curiosité.

Indépendament des racines étrangeres d'une langue, & des racines philosophiques dont nous avons parlé plus haut; je crois qu'il feroit bon d'insérer aussi dans un *Dictionaire* les mots radicaux de la langue même, en les indiquant par un caractere particulier. Ces mots radicaux peuvent être de deux especes; il y en a qui n'ont de racines ni ailleurs, ni dans la langue même, & ce sont là les vrais radicaux; il y en a qui ont leurs racines dans une autre langue, mais qui sont eux-mêmes dans la leur racine d'un grand nombre de dérivés & de composés. Ces deux especes de mots radicaux étant marqués & désignés, on reconoîtra aisément, & on marquera les *dérivés* & les *composés*. Il faut distinguer entre dérivés & composés: tout mot composé est dérivé; tout dérivé n'est pas composé. Un composé est formé de plusieurs racines, comme *abaissement* de *à* & *bas*, &c. Un dérivé est formé d'une seule racine avec quelques différences dans la terminaison, comme *fortement*, de *fort*, &c. Un mot peut être à la fois dérivé & composé, comme *abaissement*, dérivé de *abaissé*, qui est lui-même composé de *à* & de *bas*. On peut observer que les mots composés de racines étrangeres sont plus fréquens dans notre langue que les mots composés de racines même de la langue; on trouvera cent composés tirés du grec, contre un composé de mots françois, comme *dioptrique*, *catoptrique*, *misanthrope*, *anthropophage*. Toutes ces remarques ne doivent pas échaper à un auteur de *Dictionaire*. Elles font connoître la nature & l'analogie mutuele des langues.

Il y a quelquefois de l'arbitraire dans le choix des racines: par exemple, *amour* & *aimer* peuvent être pris pour racines indifféremment. J'aimerois mieux cependant prendre *aimer* pour racine, parce qu'*aimer* a bien plus de dérivés qu'*amour*; tous ces dérivés sont les différens temps du verbe *aimer*. Dans les verbes il faut toujours prendre l'infinitif pour la racine des dérivés, parce que l'infinitif exprime une action indéfinie, & que les autres temps désignent quelque circonstance jointe à l'action, celle de la persone, du temps, *&c.* & par conséquent ajoutent une idée à celle de l'infinitif.

Tels sont les principaux objets qui doivent entrer dans un *Dictionaire* de langues, lorsqu'on voudra le rendre le plus complet & le plus parfait qu'il sera possible. On peut sans doute faire des *Dictionaires* de langues, & même des *Dictionaires* estimables, où quelques-uns de ces objets ne

seront pas remplis ; il vaut même beaucoup mieux ne les point remplir du tout que de les remplir imparfaitement : mais un *Dictionaire* de langue, pour ne rien laisser à désirer, doit réunir tous les avantages dont nous venons de faire mention. On peut juger après cela si cet ouvrage est celui d'un simple grammairien ordinaire, ou d'un grammairien profond & philosophe ; d'un homme de Lettres retiré & isolé, ou d'un homme de Lettres qui fréquente le grand Monde ; d'un homme qui n'a étudié que sa langue ou de celui qui y a joint l'étude des langues anciennes ; d'un homme de Lettres seul, ou d'une société de savans, de littérateurs, & même d'artistes ; enfin, on poura juger aisément, si en supposant cet ouvrage fait par une société, tous les membres doivent y travailler en commun, ou s'il n'est pas plus avantageux que chacun se charge de la partie dans laquelle il est le plus versé, & que le tout soit ensuite discuté dans des assemblées générales. Quoi qu'il en soit de ces réflexions que nous ne faisons que proposer on ne peut nier que le *Dictionaire* de l'académie françoise ne soit, sans contre-dit, notre meilleur *Dictionaire* de langue, mal-gré tous les défauts qu'on lui a reprochés ; défauts qui étoient peut-être inévitables, sur-tout dans les premieres éditions, & que cette compagnie travaille à réformer de jour en jour. Ceux qui ont ataqué cet ouvrage auroient été bien embarassés pour en faire un meilleur ; & il est d'ailleurs si aisé de faire d'un excellent *Dictionaire* une critique tout-à-la-fois très-vraie & très-injuste ! Dix articles foibles qu'on relévera, contre mille excellens dont on ne dira rien, en imposeront au lecteur. Un ouvrage est bon lorsqu'il s'y trouve plus de bonnes choses que de mauvaises ; il est excellent lorsque les bonnes choses y sont excellentes, ou lorsque les bonnes surpassent de beaucoup les mauvaises. Il n'y a point d'ouvrages que l'on doive plus juger d'après cette regle, qu'un *Dictionaire*, par la variété & la quantité de matieres qu'il renferme & qu'il est moralement impossible de traiter toutes également.

Avant de finir sur les *Dictionaires* de langues, je dirai encore un mot des *Dictionaires de rimes*. Ces sortes de *Dictionaires* ont sans doute leur utilité ; mais que de mauvais vers ils produisent ! Si une liste de rimes peut quelquefois faire naître une idée heureuse à un excellent poëte, en revanche un poëte médiocre ne s'en sert que pour mettre la raison & le bon sens à la torture.

Dictionaires de langues étrangeres mortes ou *vivantes*. Après le détail assez considérable dans lequel nous sommes entrés sur les *Dictionaires* de langue françoise, nous serons beaucoup plus courts sur les autres, parce que les principes établis précédemment pour ceux-ci, peuvent en grande partie s'appliquer à ceux-là. Nous nous contenterons donc de marquer les différences principales qu'il doit y avoir entre un *Dictionaire* de langue françoise & un *Dictionaire* de langue étrangere morte ou vivante ; & nous dirons de plus ce qui doit être observé dans ces deux especes de *Dictionaires* de langues étrangeres.

En premier lieu, comme il n'est question ici de *Dictionaires* de langues étrangeres qu'en tant que ces *Dictionaires* servent à faire entendre une langue par une autre ; tout ce que nous avons dit au commencement de cet article sur les définitions dans un *Dictionaire* de langues, n'a pas lieu pour ceux dont il s'agit ; car les définitions y doivent être supprimées. À l'égard de la signification des termes, je pense que c'est un abus d'en entasser un grand nombre pour un même mot, à moins qu'on ne distingue exactement la signification propre & précise d'avec celle qui n'est qu'une extension ou une métaphore ; ainsi, quand on lit dans un *Dictionaire* latin *impellere*, *pousser*, *forcer*, *faire entrer* ou *sortir*, *exciter*, *engager*, il est nécessaire qu'on y puisse distinguer le mot *pousser* de tous les autres, comme étant le sens propre. On peut faire cette distinction en deux manieres, ou en écrivant ce mot dans un caractere différent, ou en l'écrivant le premier, & ensuite les autres, suivant leur degré de propriété & d'analogie avec le premier : mais je crois qu'il vaudroit mieux encore s'en tenir au seul sens propre, sans y joindre aucun autre ; c'est charger, ce me semble, la mémoire assez inutilement ; & le sens de l'auteur qu'on traduit suffira toujours pour déterminer si la signification du mot est au propre ou au figuré. Les enfans, dira-t-on peut-être, y seront plus embarassés, au lieu qu'ils démêleront, dans plusieurs significations jointes à un même mot, celle qu'ils doivent choisir. Je réponds premiérement que, si un enfant a assez de discernement pour bien faire ce choix, il en aura assez pour sentir de lui-même la vraie signification du mot appliqué à la circonstance & au cas dont il est question, dans l'auteur : les enfans qui apprenent à parler, & qui le savent à l'âge de trois ou quatre ans au plus, ont fait bien d'autres combinaisons plus difficiles. Je réponds en second lieu que, quand on s'écarteroit de la regle que je propose ici dans les *Dictionaires* faits pour les enfans, il me semble qu'il faudroit s'y conformer dans les autres ; une langue étrangere en seroit plutôt apprise, & plus exactement sue.

Dans les *Dictionaires* de langues mortes, il faut remarquer avec soin les auteurs qui ont employé chaque mot ; c'est ce qu'on exécute pour l'ordinaire avec beaucoup de négligence, & c'est pourtant ce qui peut être le plus utile pour écrire dans une langue morte (lorsqu'on y est obligé) avec autant de pureté qu'on peut écrire dans une telle langue. D'ailleurs il ne faut pas croire qu'un mot latin ou grec, pour avoir été employé par un bon auteur, soit toujours dans le cas de pouvoir l'être. Térence, qui passe pour un auteur de la bonne latinité, ayant écrit des comédies, a dû, ou du moins a pu souvent employer des mots qui n'étoient d'usage que dans la conversation, & qu'on

ne devroit pas employer dans le discours oratoire; c'est ce qu'un auteur de *Dictionaire* doit faire observer, d'autant que plusieurs de nos humanistes modernes sont quelquefois tombés en faute sur cet article. Ainsi, quand on cite Térence, par exemple, ou Plaute, il faut, ce me semble, avoir soin d'y joindre la piece & la scène, afin qu'en recourant à l'endroit même, on puisse juger si on doit se servir du mot en question. Que ce soit un valet qui parle, il faudra être en garde pour employer l'expression ou le tour dont il s'agit, & ne se résoudre à en faire usage qu'après s'être assuré que cette façon de parler est bonne en elle-même, indépendament & du persone & de la circonstance où il est. Ce n'est pas tout: il faut même prendre des précautions pour distinguer les termes & les tours employés par un seul auteur, quelque excellent qu'il puisse être. Cicéron, qu'on regarde comme le modele de la bonne latinité, a écrit différentes sortes d'ouvrages, dans lesquels ni les expressions ni les tours n'ont dû être de la même nature & du même genre. Il a varié son style selon les matieres qu'il traitoit, ses harangues different beaucoup par la diction de ses livres sur la Rhétorique; ceux-ci, de ses ouvrages philosophiques; & tous different extrêmement de ses épîtres familieres. Il faut donc, quand on attribue à Cicéron un terme ou une façon de dire, marquer l'ouvrage & l'endroit d'où on l'a tiré. Il en est ainsi en général de tout auteur, même de ceux qui n'ont fait que des ouvrages d'un seul genre, parce que dans aucun ouvrage le style ne doit être uniforme, & que le ton qu'on y prend & la couleur qu'on y emploie dépendent de la nature des choses qu'on a à dire. Les harangues de Tite-Live ne sont point écrites comme ses préfaces, ni celles-ci comme ses narrations. De plus, quand on cite un mot ou un tour comme apartenant à un auteur qui n'a pas été du bon siecle, ou qui ne passe pas pour un modele irréprochable, il faut marquer avec soin si ce tour ou ce mot a été employé par quelqu'un des bons auteurs, & citer l'endroit; ou plutôt on pouroit pour s'épargner cette peine ne citer jamais un mot ou un tour comme employé par un auteur suspect, lorsque ce mot a été employé par de bons auteurs, & se contenter de citer ceux-ci. Enfin, quand un mot ou un tour est employé par un bon auteur, il faut marquer encore s'il se trouve dans les autres bons auteurs du même temps, poëtes, historiens, *&c.* afin de connoître si ce mot apartient également bien à tous les styles. Ce travail paroît immense, & comme impraticable; mais il est plus long que difficile, & les concordances qu'on a faites des meilleurs auteurs y aideront beaucoup.

Dans ce même *Dictionaire* il sera bon de marquer par des exemples choisis les différens emplois d'un mot; il sera bon d'y faire sentir même les synonymes, autant qu'il est possible dans un *Dictionaire* de langue morte: par exemple, la différence de *vereor* & de *metuo*, si bien marquée au commencement de l'oraison de Cicéron pour Quintius; celle d'*ægritudo*, *mœror*, *ærumna*, *luctus*, *lamentatio*, détaillée *au quatrieme livre des Tusculanes*; & tant d'autres qui doivent rendre les écrivains latins modernes fort suspects, & leurs admirateurs fort circonspects.

Dans un *Dictionaire* latin on poura joindre au mot de la langue les étymologies tirées du grec; on poura placer les longues & les breves sur les mots: cette précaution, il est vrai, ne remédiera pas à la maniere ridicule dont nous prononçons un très-grand nombre de mots latins, en faisant long ce qui est bref, & bref ce qui est long; mais elle empêchera du moins que la prononciation ne deviene encore plus vicieuse. Enfin, il seroit peut-être à propos dans les *Dictionaires* latins & grecs de disposer les mots par racines, suivies de tous leurs dérivés, & d'y joindre un vocabulaire par ordre alphabétique qui indiqueroit la place de chaque mot, comme on a fait dans le *Dictionaire* grec de Scapula, & dans quelques autres. Un lecteur doué d'une mémoire heureuse pouroit apprendre de suite ces racines, & par ce moyen avanceroit beaucoup & en peu de temps dans la connoissance de la langue; car avec un peu d'usage & de Syntaxe, il reconoîtroit bientôt aisémene les dérivés.

Il ne faut pas croire cependant qu'avec un *Dictionaire* tel que je viens de le tracer, on eût une connoissance bien entiere d'aucune langue morte. On ne la saura jamais que très-imparfaitement. Il est premiérement une infinité de termes d'art & de conversation qui sont nécessairement perdus, & que par conséquent on ne saura jamais: il est de plus une infinité de finesses, de fautes, & de négligences qui nous échaperont toujours.

Quand j'ai parlé plus haut des *Synonymes* dans les langues mortes, je n'ai point voulu parler de ceux qu'on entasse sans vérité, sans choix, & sans goût dans les *Dictionaires* latins, qu'on appele ordinairement dans les colléges du nom de *Synonymes*, & qui ne servent qu'à faire produire aux enfans de très-mauvaise Poésie latine. Ces *Dictionaires*, j'ose le dire, me paroissent fort inutiles, à moins qu'ils ne se bornent à marquer la quantité & à recueillir sous chaque mot les meilleurs passages des excellens poëtes. Tout le reste n'est bon qu'à gâter le goût. Un enfant né avec du talent ne doit point s'aider de pareils ouvrages pour faire des vers latins, supposé même qu'il soit bon qu'il en fasse; & il est absurde d'en faire faire aux autres.

Dans les *Dictionaires* de langue vivante étrangere, on observera, pour ce qui regarde la Syntaxe & l'emploi des mots, ce qui a été prescrit plus haut sur cet article pour les *Dictionaires* de langue vivante maternele; il sera bon de joindre à la signification françoise des mots leur signification latine, pour graver par plus de moyens cette signification dans la mémoire. On pouroit même croire

croire qu'il seroit à propos de s'en tenir à cette signification, parce que le latin étant une langue que l'on apprend ordinairement dès l'enfance, on y est pour l'ordinaire plus versé que dans une langue étrangere vivante que l'on apprend plutard & plus imparfaitement, & qu'ainsi, un auteur de *Dictionaire* traduira mieux d'anglois en latin que d'anglois en françois; par ce moyen la langue latine pouroit devenir en quelque sorte la commune mesure de toutes les autres. Cette considération mérite sans doute beaucoup d'égard : néanmoins il faut observer que le latin étant une langue morte, nous ne sommes pas toujours aussi à portée de connoître le sens précis & rigoureux de chaque terme, que nous le sommes dans une langue étrangere vivante; que d'ailleurs il y a une infinité de termes de sciences, d'arts, d'économie domestique, de conversation, qui n'ont pas d'équivalent en latin; & qu'enfin nous supposons que le *Dictionaire* soit l'ouvrage d'un homme très-versé dans les deux langues, ce qui n'est ni impossible, ni même fort rare. Enfin, il ne faut pas s'imaginer que, quand on traduit des mots d'une langue dans l'autre, il soit toujours possible, quelque versé qu'on soit dans les deux langues, d'employer des équivalens exacts & rigoureux; on n'a souvent que des à-peu-près. Plusieurs mots d'une langue n'ont point de correspondant dans une autre, plusieurs n'en ont qu'en apparence, & different par des nuances plus ou moins sensibles des équivalens qu'on croit leur donner. Ce que nous disons ici des mots, est encore plus vrai & plus ordinaire par raport aux tours; il ne faut que savoir, même imparfaitement, deux langues, pour en être convaincu : cette différence d'expression & de construction constitue principalement ce qu'on appele *le génie des langues*, qui n'est autre chose que la propriété d'exprimer certaines idées plus ou moins heureusement. *Voyez* sur cela une excellente note que M. de Voltaire à placée dans son *discours à l'Académie françoise*.

La disposition des mots par racines est plus difficile & moins nécessaire dans un *Dictionaire* de langue vivante, que dans un *Dictionaire* de langue morte; cependant comme il n'y a point de langue qui n'ait des mots primitifs & des mots dérivés, je crois que cette disposition, à tout prendre, pouroit être utile, & abrégeroit beaucoup l'étude de la langue, par exemple celle de la langue angloise, qui a tant de mots composés, & celle de l'italiene, qui a tant de diminutifs & d'analogie avec le latin. A l'égard de la prononciation de chaque mot, il faut aussi la marquer exactement, conformément à l'orthographe de la langue dans laquelle on traduit, & non de la langue étrangere. Par exemple, on sait que l'*e* en anglois se prononce souvent comme notre *i*; ainsi, au mot *sphere* on dira que ce mot se prononce *sphire*. Cette derniere orthographe est relative à la prononciation françoise, & non à l'angloise; car l'*i* en anglois se prononce quelquefois comme *aï*: ainsi *sphire*, si on le prononçoit à l'angloise, pouroit faire *sphaïre*.

Voilà tout ce que nous avions à dire sur les *Dictionaires* de langue. Nous n'avons qu'un mot à ajouter sur les *Dictionaires* de la langue françoise traduits en langue étrangere, soit morte soit vivante. L'usage des premiers peut faciliter jusqu'à certain point l'étude des langues mortes: & à l'égard des autres, ils ne serviroient (si on s'y bornoit) qu'à apprendre très-imparfaitement la langue; l'étude des bons auteurs dans cette langue, & le commerce de ceux qui la parlent bien, sont le seul moyen d'y faire de véritables & solides progrès.

Mais en général le meilleur moyen d'apprendre promptement une langue quelconque, c'est de se mettre d'abord dans la mémoire le plus de mots qu'il est possible: avec cette provision & beaucoup de lecture, on apprendra la Syntaxe par le seul usage, sur-tout celle de plusieurs langues modernes, qui est fort courte; & on n'aura guere besoin de lire des livres de Grammaire, sur-tout si on ne veut pas écrire ou parler la langue, & qu'on se contente de lire les auteurs; car quand il ne s'agit que d'entendre & qu'on connoît les mots, il est presque toujours facile de trouver le sens. Voulez-vous donc apprendre promptement une langue, & avez-vous de la mémoire? apprenez un *Dictionaire*, si vous pouvez, & lisez beaucoup; c'est ainsi qu'en ont usé plusieurs gens de lettres. (*M. D'ALEMBERT.*)

DICTIONAIRE, VOCABULAIRE, GLOSSAIRE, *Synonymes*.

Après tout ce que nous avons dit dans l'article précédent, il sera aisé de sentir quelle est la différente acception de ces mots. Ils signifient en général tout ouvrage où un grand nombre de mots sont rangés suivant un certain ordre, pour les retrouver plus facilement lorsqu'on en a besoin. Mais il y a cette différence:

1°. Que *Vocabulaire* & *Glossaire* ne s'appliquent guere qu'à de purs *Dictionaires* des mots, au lieu que *Dictionaire* en général comprend, non seulement les *Dictionaires* de langues, mais encore les *Dictionaires* historiques, & ceux de sciences & d'arts.

2°. Que dans un *Vocabulaire* les mots peuvent n'être par distribués par ordre alphabétique, & peuvent même n'être pas expliqués. Par exemple, si on vouloit faire un ouvrage qui contînt tous les termes d'une science ou d'un art, raportés à différens titres généraux, dans un ordre différent de l'ordre alphabétique, & dans la vue de faire seulement l'énumération de ces termes sans les expliquer; ce seroit un *Vocabulaire*. C'en seroit même encore, un, à proprement parler, si l'ouvrage étoit par ordre alphabétique, & avec explication des termes, pourvu que l'explication fût très-courte, presque toujours en un seul mot, & non raisonée.

3°. À l'égard du mot de *Glossaire*, il ne s'applique guere qu'aux *Dictionaires* de mots peu connus, barbares, ou surannés. Tel est le *Glossaire* du savant M. Ducange, *Ad scriptores mediæ & infimæ latinitatis*, & le *Glossaire* du même auteur pour la langue greque. (*M. d'Alembert*.)

* DIDACTIQUE, adj. *Terme d'école*, qui signifie la maniere de parler ou d'écrire, dont on fait usage pour enseigner ou pour expliquer la nature des choses. Ce mot est formé du grec διδάσκω, *j'enseigne*, *j'instruis*.

Il y a un grand nombre d'expressions uniquement consacrées au genre *Didactique*. Les anciens & les modernes nous ont donné beaucoup d'ouvrages *didactiques*, non seulement en prose, mais encore en vers.

Du nombre de ces derniers sont le Poëme de Lucrece *De rerum natura*; les Géorgiques de Virgile; l'Art poétique d'Horace, imité par Boileau; l'Essai sur la Critique, & l'Essai sur l'homme de Pope, *&c*. On peut ranger dans cette classe les Discours de Voltaire qui sont si philosophiques, les Satyres de Boileau qui souvent le sont si peu, *&c*.

M. Racine, de l'académie des Belles Lettres, fils du grand Racine, dans des Réflexions sur la Poésie données au Public depuis la mort de son pere, examine cette question: si les ouvrages *didactiques* en vers méritent le nom de Poëme, que plusieurs auteurs leur contestent; il décide pour l'affirmative, & soutient son sentiment par des raisons dont nous donnerons le précis. Les poëtes ne sont vraiment estimables qu'autant qu'ils sont utiles, & l'on ne peut pas contester cette derniere qualité aux poëtes *didactiques*. Parmi les anciens, Hérodote, Lucrece, Virgile, ont été regardés comme poëtes, & le dernier sur-tout, pour ses Géorgiques, indépendament de son Énéide & de ses Églogues. On n'a pas refusé le même titre au P. Rapin pour son Poëme sur les jardins, ni à Despréaux pour son Art poétique. Mais, dit-on, les plus excellens ouvrages en ce genre ne peuvent passer pour de vrais Poëmes, ou parce que le style en est trop uniforme, ou parce qu'ils sont dénués de fictions qui sont l'essence de la Poésie. À cela M. Racine répond, 1°. que l'uniformité peut être ou dans les choses ou dans le style; que la premiere peut se rencontrer dans les Poëmes dont les sujets sont trop bornés, mais non dans ceux qui présentent successivement des objets variés, tels que les Géorgiques & la Poëtique de Despréaux, dans lesquels l'uniformité du style est évitée avec autant de succès que de soin: 2°. qu'il faut distinguer deux sortes de fictions, les unes de récit & les autres de style. Par *fiction de récit*, il entend les merveilles opérées par des personages qui n'ont de réalité que dans l'imagination des poëtes: & par *fiction de style*, ces images & ces figures hardies, par lesquelles le poëte anime tout ce qu'il décrit. Que le Poëme *didactique* & même toute autre Poésie, peut subsister sans les fictions de la premiere espece; que Virgile, s'il les y avoit crues nécessaires, pouvoit dans ses Géorgiques introduire Cérès, les Faunes, Bacchus, les Dryades; que Boileau pouvoit de même faire parler les Muses & Apollon; & que ni l'un ni l'autre n'ayant usé de la liberté qu'ils avoient à cet égard, c'est une preuve que le Poëme *didactique* n'a pas besoin de ce premier genre de fiction pour être caractérisé *Poëme*; que quant aux fictions de style, elles lui sont essentieles, & que les deux grands auteurs sur lesquels il s'apuie, en ont répandu une infinité dans leurs ouvrages. D'où il conclut que les Poëmes *didactiques* n'en méritent pas moins le nom de *Poëmes*; & leurs auteurs, celui de *Poëtes*. (*L'Abbé Mallet*.)

Il y a une façon plus naturele de décider cette question: c'est de nier absolument que la fiction soit essentiele à la Poésie. La Poésie est l'art de peindre à l'esprit. Ou la Poésie peint les objets sensibles, ou elle peint l'âme elle-même, ou elle peint les idées abstraites qu'elle revêt de forme & de couleur. Ce dernier cas est le seul où la Poésie soit obligée de feindre; dans les deux autres, elle ne fait qu'imiter. Ce principe incontestable une fois établi, tout discours en vers qui peint mérite le nom de Poëme. Or le Poëme *didactique* n'est qu'un tissu de tableaux d'après nature, lorsqu'il remplit sa destination. La froideur est le vice radical de ce genre; il n'est sur-tout rien de plus insoutenable qu'un sujet sublime en lui-même *didactiquement* traité, par un versificateur foible & lâche, qui glace tout ce qu'il touche, qui met de l'esprit où il faut du genie, & qui raisone au lieu de sentir.

(¶ La premiere regle du Poëme *didactique* est de lui donner un fond solide & intéressant.

C'est une chose déplorable de voir dans le Poëme de Lucrece sur la nature, dans l'Essai sur l'homme de Pope, tant & de si belle Poésie employée à déveloper le mauvais systême d'Épicure & l'optimisme de Leibnitz. Mais heureusement l'un & l'autre poëte a un mérite indépendant de la chimere du philosophe.

Virgile, plus modeste dans le choix de son sujet, semble n'avoir voulu qu'instruire le cultivateur; mais il l'a honoré, & il a élevé à l'Agriculture le plus beau monument que le premier des arts agréables pût élever au premier des arts nécessaires.

Deux mille ans après Virgile un poëte philosophe a voulu inspirer l'amour de la campagne aux tristes habitans des villes, réconcilier avec la nature l'homme livré aux goûts fantastiques du luxe & de la vanité. Il falloit un sage pour former ce dessein, un poëte pour le remplir; & il est rare que dans le même homme se rencontre un pareil acord. C'est cet acord qui assure au Poëme des *Saisons* une réputation durable.

Quoique de tous les arts celui dont les préceptes sont les plus naturelement susceptibles des ornemens de la Poésie, ce soit la Poésie elle-même,

Horace n'y a mis cependant qu'une raison saine & solide. En traçant aux Pisons les regles de son art, il a pris le style des loix, un style simple, clair, & précis. Lui qui a monté dans les Odes le ton de la couleur jusqu'au plus haut degré, semble n'avoir voulu répandre dans l'Art poétique qu'une lumiere pure. Des idées élémentaires, souvent neuves, toujours fécondes, font la richesse de ce bel ouvrage. Jamais poëte n'a renfermé tant de sens en si peu de mots. Aussi tant que la Poésie aura du charme pour les hommes, ce code abrégé de ses loix leur sera précieux, & devra sa durée à sa solidité.

Mais après ce mérite, il en est un que les poëtes, au moins les poëtes modernes, ne doivent jamais négliger.

Nos langues n'ont pas l'harmonie & la précision des langues anciennes. Notre Poésie n'est presque plus de la Poésie lorsqu'elle manque de coloris. Horace a dédaigné d'en mettre dans un sujet qui avoit lui-même sa couleur, & dont la théorie ne pouvoit être aride. Mais Despréaux, à qui Horace & Aristote n'avoient guere laissé de nouvelles choses à dire, & qui dans l'Art poétique ne nous a pas donné une idée qui soit de lui, le judicieux Despréaux a senti que la précision, la justesse, l'industrieux méchanisme du vers, ne lui suffiroient pas pour faire lire avec intérêt des préceptes déja connus; il y a mêlé tout ce que la Poésie de détail a d'agrément & d'élégance. Il a suivi Horace & imité Virgile, en homme de goût qu'il étoit, & en artiste ingénieux. C'est, je crois, la méthode que doivent observer tous nos poëtes *didactiques*; & moins leur sujet aura d'importance & d'intérêt, plus il aura besoin des charmes de l'expression & de ornemens accessoires.

Parmi ces ornemens, les épisodes sont les plus connus; & lorsqu'ils sont intéressans & naturélement placés, ils délassent agréablement le lecteur de la longueur des préceptes. Mais rares, ils se font attendre; fréquens, ils interrompent trop souvent l'attention. La véritable source des beautés poétiques devroit être le sujet même; & à cet égard, c'est, par exemple, un heureux sujet de Poëme *didactique*, que celui de l'Essai sur la maniere de traduire en vers, par le comte de Roscommon. L'Art d'orner la nature dans les jardins, qu'enseigne l'un de nos poëtes, présente aussi une richesse variée & inépuisable; mais dans ce nouveau Poëme, qui ne paroît point encore, on trouvera, ainsi que dans le Poëme des saisons, d'autres moyens d'animer, d'atendrir, de varier, de rendre intéressante la Poésie *didactique*.

On a souvent parlé du coloris de la Poésie, on n'a presque jamais parlé de ses mouvemens; & c'est-là cependant le secret de la rendre affectueuse & pathétique. Le coloris ne plait qu'à l'imagination, le mouvement de l'âme affecte l'âme: un souvenir que l'objet réveille, une réflexion qu'il amene, un moment de mélancolie où il plonge l'âme du poëte, un regret, un désir, un mouvement de joie, d'atendrissement ou de pitié, un élans d'enthousiasme ou d'indignation; en un mot, tous les sentimens que peut inspirer la nature, que peut déployer l'Éloquence, ménagés, placés avec goût, sans que l'art semble s'en mêler, animeront le Poëme *didactique*, si le sujet en est intéressant pour l'homme, s'il le touche de près & peut avoir sur lui une sérieuse influence. Tel seroit, par exemple, le sujet du Commerce ou de la Navigation: car il seroit à souhaiter que les principes des arts d'une grande importance fussent tous rédigés en vers. C'est ainsi qu'à la naissance des Lettres, toutes les vérités utiles furent consignées dans la mémoire des hommes: le Poëme *didactique* fut la premiere leçon écrite, la premiere école des mœurs, le premier registre des loix. Le ramener à son utilité, a sa dignité primitive, devroit être l'objet de l'émulation des poëtes d'un siecle de lumiere.

Aux divers mouvemens de l'âme doivent répondre les mouvemens de l'Élocution poétique: ceux-ci se varient, non seulement au gré du sentiment, mais de l'image; & le caractere des descriptions, des peintures, comme celui de l'Éloquence des passions, décidera du rhythme & de la cadence du vers. Pope en a donné la leçon. *Voyez* ÉLOQUENCE POÉTIQUE, HARMONIE.

Enfin, plus la marche du Poëme *didactique* paroît unie & monotone, plus le poëte doit s'appliquer à le varier dans ses formes, à l'enrichir dans ses détails, à y répandre la chaleur de la vie, & à rendre au moins élégant, rapide, & facile ce qui ne peut être animé.

Mais il me semble qu'un excès opposé à la langueur & à la sécheresse, seroit d'y employer le ton & le langage de l'Épopée, de l'Ode, ou de la Tragédie. L'Éloquence en doit être du genre tempéré, la Poésie d'un caractere noble, mais sage & modeste, au dessus de l'Épître, au dessous du Poëme inspiré. Dans le *Didactique*, le rôle du poëte est celui d'un sage dont on écoute les leçons; mais la différence du style de l'Énéide & des Géorgiques fera sentir ce que je veux dire mieux que je ne puis l'exprimer. (*M. MARMONTEL.*)

(II) Les Italiens n'ont pas moins de beaux poëmes Didactiques. Les plus renomés sont *La Coltivazione* de Louis Alamanni, & *L'Api* de Jean Rucellai en vers blancs; *La Caccia* d'Érasme de Valvason en octaves; *La Fisica* du Chevalier F. Paul del Rosso en terzets. Parmi les modernes on compte *La Coltura del Riso* par M. le Marquis Spolverini, & *La Caccia* par Tiraboschi, tous les deux natifs de Vérone, & plusieurs autres d'un mérite presqu'égal.)

DIÉRESE, s. f. *Figure de diction*. Ce mot est grec, & signifie *Division*: διαίρεσις, *divisio*; de διαιρέω, *divido*. La *Diérese* est donc une figure qui se fait lorsque par une liberté autorisée par l'usage d'une langue, un poëte qui a besoin d'une

syllabe de plus pour faire son vers, divise sans façon en deux syllabes les lettres qui, dans le langage ordinaire, n'en font qu'une. O vous qui aspirez à l'honeur de bien scander les vers latins, dit le docte Despautere, apprenez bien ce que c'est que la *Diérese*, cette figure, qui, d'une seule syllabe, a la vertu d'en faire deux: hé, n'est-ce pas par la puissance de cette figure qu'Horace a fait trois syllabes de *silva*, qui réguliérement n'est que de deux?

Aurarum & si-lu-a metu.
Hor. I, *Od.* xxiij, 4.

------ *Nunc mare, nunc si-lu-a*
Threicio Aquilone sonant.
Hor. *V*, *Od.* xiij, 2.

Voici les vers de Despantere:

Scandere si bene vis, tu nosce Diæresin *apte,*
Et una per quam duplex fit syllaba semper.
Sic si-lu-æ *vates lyricus trisyllabon effert.*

Plaute, dans le prologue de l'Asinaire, a fait un dissyllabe du monosyllabe, *jam*.

Hoc agite, sultis, spectatores nunc i-am.

Ce qui fait un vers iambe trimetre.

C'est une *Diérese* quand on trouve dans les auteurs *aula-i* pous *aulæ*, *vita-i* au lieu de *vitæ*, & dans Tibulle *dis-so-lu-enda* pour *dissolvenda*.

Au reste il semble que la jurisdiction de cette figure ne s'étende que sur l'*i* & sur l'*u*, que les poëtes latins font, à leur gré, ou voyeles ou consones. Notre langue n'est pas si facile à l'égard de nos poëtes, elle n'a pas pour eux plus d'indulgence que pour les prosateurs. Elle veut que nos poëtes nous charment, nous enlevent par le choix & par la vivacité des images, & des figures, par la noblesse & l'harmonie de l'Élocution, en un mot par toutes les richesses de la Poësie; mais elle ne leur permet pas de nous transporter dans un pays où nous trouverions souvent des mots inconnus ou déguisés. (*M. du Marsais.*)

(N.) Diérese. C'est aussi un signe orthographique, composé de deux points qui se placent horizontalement sur une voyele, pour marquer qu'elle doit se prononcer séparément d'une autre voyele qui l'acompagne, & avec laquelle elle feroit, sans cela, ou une diphthongue, ou le signe composé d'une voix simple.

L'usage général est de placer la *Diérese* sur la seconde des deux voyeles que l'on veut détacher, & d'écrire *stoïque*, *laïc*, *Saül*, pour faire prononcer *sto-ique*, *la-ic*, *Sa-ul*, autrement que les mots *Moine*, *laid*, *Paul*. Cependant on écrit aussi *ïambique*, *ïonique*, *ïeuse*, en plaçant la *Diérese* sur la premiere voyele, pour faire prononcer *i-ambique*, *i-onique*, *i-euse*.

Il y a dans l'emploi de ce signe, bien des usages abusifs & même inconséquens. Par exemple, on écrit *aïeul*, *païen*: mais on vient de voir que la *Diérese* détache également de la voyele précédente ou de la suivante celle qu'elle courone; cette orthographe peut donc induire à lire *a-i-eul*, *pa-i-en* en trois syllabes, ou *ai-eul*, *pai-en* en deux autres syllabes que celles qui convienent, & qui sont *a-ieul*, *pa-ien*. On écrit *aiguë* & *contigüe*, c'est contradiction; le nom *annuité* & le participe *anuité* également sans *Dierese*, c'est confusion.

Je crois que, quand il faut détacher une voyele d'une diphthonge ou vraie ou simplement oculaire, il faut placer la *Diérese* sur la voyele simple, pour ne pas faire décomposer celles qui doivent demeurer unies; *äieul*, *päien*, *böiau*, j'ai *oüi*. Je crois qu'il faut écrire *annuité* sans *Diérese*, & avec *Diérese*, les mots *annuïté*, *perpétuïté*, *ingénuïté*, *continuïté*, *ambiguïté*, &c. & conséquemment *aiguë*, *ambiguë*, *contiguë*, afin qu'on n'en prononce pas la derniere syllabe comme dans *digue*, *fatigue*, *intrigue*. Le voilà dit, mais qui le fera?

Les imprimeurs donnent l'épithete de *Tréma* à la voyele qui en est couronée. *Voyez* Tréma. (*M. Beauzée.*)

(N.) DIFFAMATOIRE, DIFFAMANT, INFAMANT, *Synonymes*.

Le premier de ces mots sert à marquer la nature des discours ou des écrits qui ataquent la réputation d'autrui. Les deux autres marquent l'effet des actions qui nuisent à la réputation de ceux qui en sont les auteurs: avec cette différence, que ce qui est *diffamant* est un obstacle à la gloire, fait perdre l'estime, & attire le mépris des honêtes gens; que ce qui est *infamant* est une tache honteuse dans la vie, fait perdre l'honeur, & attire l'aversion des gens de probité.

Plus on a d'éclat dans le Public, plus on est exposé aux discours *diffamatoires* des jaloux & des mécontens. Qui a eu la sotise ou le malheur de faire quelque action *diffamante*, dois être très-attentif à ne se point donner des airs de vanité. Quand on a sur son compte quelque chose d'*infamant*, il faut se cacher entiérement aux ieux du monde.

Les libelles *diffamatoires* sont plus propres à déshonorer ceux qui les composent, que ceux contre qui ils sont faits. Rien n'est plus *diffamant* pour un homme, que les bassesses de cœur; & rien ne l'est plus pour les femmes, que les foiblesses de galanterie poussées à l'excès. Il n'est, pour toutes sortes de persones, rien de si *infamant* que les châtimens ordonés par la Justice publique. (*L'Abbé Girard.*)

(N.) DIFFÉRENCE, DIVERSITÉ, VARIÉTÉ, BIGÂRURE, *Synonymes*.

La *Différence* suppose une comparaison que l'esprit fait des choses pour en avoir des idées précises qui empêchent la confusion. La *Diversité* suppose un changement que le goût cherche dans les choses, pour trouver une nouveauté qui le flate & le réveille. La *Variété* suppose une pluralité de choses non ressemblantes que l'imagination saisit, pour se faire des images riantes qui dissipent l'ennui d'une trop grande uniformité. La *Bigârure* suppose un assemblage mal assorti que le caprice forme pour se réjouir, ou que le mauvais goût adopte.

La *Différence* des mots doit servir à marquer celle des idées. Un peu de *Diversité* dans les mets ne nuit pas à l'économie de la nutrition du corps humain. La nature a mis une *Variété* infinie dans les plus petits objets; si nous ne l'apercevons pas, c'est la faute de nos ieux. La *Bigârure* des couleurs & des ornemens fait des habits ridicules ou de théâtre. (*L'Abbé* Girard.)

DIFFÉRENCE, INÉGALITÉ, DISPARITÉ, *Synonymes*.

Termes relatifs à ce qui nous fait distinguer de la supériorité ou de l'infériorité entre des êtres que nous comparons.

Le terme *Différence* s'étend à tout ce qui les distingue; c'est un genre, dont l'*Inégalité* & la *Disparité* sont des especes. *Inégalité* semble marquer la *Différence* en quantité; & la *Disparité*, la *Différence* en qualité. (*M.* Diderot.)

(N.) DIFFÉRENT, DÉMÊLÉ, *Synonymes*.

Le sujet du *Différent* est une chose précise & déterminée sur laquelle on se contraire, l'un disant *oui* & l'autre *non*. Le sujet du *Démêlé* est une chose moins éclaircie, dont on n'est pas d'acord, & sur laquelle on cherche à s'expliquer pour savoir à quoi s'en tenir.

La concurrence cause des *Différens* entre les particuliers. L'ambition est la source de bien des *Démêlés* entre les puissances. (*L'Abbé* Girard.)

(N.) DIFFÉRENT, DISPUTE, QUERELE. *Synonymes*.

La concurrence des intérêts cause les *Différents*. La contrariété des opinions produit les *Disputes*. L'aigreur des esprits est la source des *Quereles*.

On vide le *Différent*. On termine la *Dispute*. On apaise la *Querele*.

L'envie & l'avidité font qu'on a quelquefois de grôs *Différents* pour des bagatelles. L'entêtement, joint au défaut d'attention à la juste valeur des termes, est ce qui prolonge ordinairement les *Disputes*. Il y a dans la plupart des *Quereles* plus d'humeur que de haine. *Voyez* Dispute, Altercation, &c. & encore Dispute, Démêlé, *Syn*. (*L'Abbé* Girard.)

(N.) DIFFICULTÉ, OBSTACLE, EMPÊCHEMENT, *Synonymes*.

La *Difficulté* embarasse; elle se trouve sur-tout dans les afaires & en suspend la décision. L'*Obstacle* arrête; il se rencontre proprement sur nos pas, & bâre nos démarches. L'*Empêchement* résiste; il semble mis exprès pour s'opposer à l'exécution de nos volontés.

On dit, lever la *Difficulté*; surmonter l'*Obstacle*; ôter ou vaincre l'*Empêchement*.

Le mot de *Difficulté* me paroît exprimer quelque chose qui naît de la nature & des propres circonstances de ce dont il s'agit. Celui d'*Obstacle* semble dire quelque chose qui vient d'une cause étrangere. Celui d'*Empêchement* fait entendre quelque chose qui dépend d'une loi ou d'une force supérieure.

La disposition des esprits fait souvent naître dans les traités plus de *Difficultés*, que la matiere même sur laquelle il est question de statuer. L'Éloquence de Démosthene fut le plus grand *Obstacle* que Philippe de Macédoine trouva dans ses routes politiques, & qu'il ne put jamais surmonter que par la force des armes. La proche parenté est un *Empêchement* au mariage, que les loix ont mis & que lex loix peuvent ôter. (*L'Abbé* Girard.)

(N.) DIFFORMITÉ, LAIDEUR, *Synonymes*.

Ces deux mots sont synonymes en ce qu'ils sont également opposés à l'idée de la beauté, quand on les applique à la figure humaine.

La *Difformité* est un défaut remarquable dans les proportions; & la *Laideur*, un défaut dans les couleurs ou dans la superficie du visage.

„ Il n'est pas indifférent à l'âme, dit Cicéron, „ d'être dans un corps disposé & organisé de telle „ ou telle façon. „ Sur quoi Montagne s'exprime ainsi: „ Celui-ci parle d'une *Laideur* „ dénaturée & *Difformité* de membres: mais nous „ appelons *Laideur* aussi, une mésavenance au „ premier regard, qui loge principalement au visage, & nous dégoûte par le teint, une tache „ une rude contenance, par quelque cause souvent „ inexplicable, des membres pourtant bien ordonnés & entiers. . . . Cette *Laideur* superficiele, „ qui est toutefois la plus impérieuse, est de „ moindre préjudice à l'état de l'esprit; & a peu „ de certitude en l'opinion des hommes. L'autre, „ qui d'un plus propre nom s'appele *Difformité*, „ plus substantiele, porte plus volontiers coup „ jusqu'au dedans. Non pas tout soulier de cuir „ bien lissé, mais tout soulier bien formé, montre „ l'intérieure forme du pied: comme Socrate disoit de sa *Laideur*, qu'elle en accusoit justement autant en son âme, s'il ne l'eût corrigée „ par institution „. (*Essais*. Liv. III, Ch. xij.)

J'ajouterai que *Difformité* se dit de tout défaut dans les proportions convenables à chaque chose; aux bâtimens, aux formes des places, des jardins, aux tableaux, au style, &c. mais *Laideur* ne se dit guere que des hommes ou des meubles.

Dans le moral on dit l'un & l'autre, mais avec quelque égard aux différences du sens physique. Ainsi, l'on dit, la *Difformité*, & non la *Laideur* du vice; parce que les habitudes vicieuses détruisent la proportion qui doit être entre nos

inclinations & les principes moraux : mais on dit la *Laideur*, plutôt que la *Difformité* du péché ; parce que les péchés ne sont que des taches dans notre âme, qu'elles ne supposent pas une dépravation aussi substanciele que les vices, & qu'elles peuvent s'éfacer par la pénitence. (*M. Beauzée.*)

(N.) DIFFUS, adj. *Belles Lettres*. Ce mot exprime un defaut du style, & le défaut contraire à la précision. *Prolixe* est le contraire de *Presse*, *Lâche* est le contraire de *Ferme*, *Diffus* est le contraire de *Plein* & de *Précis*, & non pas de *Concis*, qui est le contraire de *Périodique*. Le style de Cicéron est *périodique*, & n'est pas *diffus*. Celui de Démosthene a les mêmes dévelopemens, quand la pensée le demande. Mais dans les momens où l'énergie, la chaleur, la foule des idées qui se succedent rapidement sans se lier, exigent le style *concis*, l'orateur latin fait le prendre aussi-bien que l'orateur grec ; souvent même il rompt à dessein la chaîne du discours, afin d'en varier la marche : car une longue suite de périodes, nous dit-il lui-même, auroit trop d'uniformité, comme une accumulation de petites phrases coupées feroit un style sec & haché, semblable, si j'ose le dire, au langage d'un asthmatique. Ainsi, le style *périodique* & le style *concis* forment ensemble un heureux mélange. Mais le style *diffus* est par-tout un défaut.

Le style *périodique* est *diffus*, lorsque pour remplir le cercle de la période, ou pour en égaliser les membres, on y fait entrer des circonlocutions, des épithetes, des incidentes superflues. Mais lorsque chaque membre de la période est une partie essentiele de la pensée, rendue avec précision, & que les mots n'y occupent que le moins d'espace qu'il est possible ; ce style, quoique dévelopé, comme celui de Cicéron, n'est rien moins qu'un style *diffus*.

Le propre de celui-ci est de délayer la pensée dans une foule de paroles, de l'afoiblir en l'étendant, de l'embarasser dans un amâs d'idées accessoires & inutiles, de l'obscurcir, de la brouiller, soit en éloignant les raports, soit en les rendant équivoques. Ainsi, la lenteur, la foiblesse, & souvent l'ambiguité, l'obscurité, sont les vices atachés au style *diffus*. Dans la discussion & l'analyse, le style *diffus*, au lieu d'éclaircir les idées, y répand de nouveaux nuages : *In re naturaliter obscura, qui, in exponendo, plura quam necesse est superfundit, addit tenebras, non adimit densitatem.*

Le style *diffus* est toujours lâche ; mais le style est lâche sans être *diffus*, s'il manque de nerf & de ressort. C'est le défaut que Brutus reprochoit à l'Éloquence de Cicéron ; & Cicéron de son côté reprochoit à celle de Brutus d'avoir plus de douceur & d'élégance que de force. De celle-ci il ne nous reste rien ; mais pour celle de Cicéron, nous sommes en état de voir si dans les Verrines, les Catilinaires, les Philippiques, si dans les Plaidoyers pour Milon & pour Ligarius, elle manquoit de véhémence & d'énergie ; & si, pour être élégant & harmonieux dans son style, il en avoit moins de vigueur.

Dans les momens où l'Éloquence est tempérée dans ses mouvemens, & ne fait que déveloper le sentiment & la pensée, Cicéron paroît s'occuper de l'arondissement de ses périodes & de l'harmonie de leur désinence ; mais dans les momens où sa douleur, où son indignation éclate, lorsqu'il presse l'accusateur de Ligarius, lorsqu'il expose les violences & les rapines de Verrès, lorsqu'il accumule les crimes, les attentats de Clodius, qu'il dénonce Catilina, qu'il accâble Pison, qu'il demande qu'Antoine soit déclaré l'ennemi public, a-t-il ces *esse videatur* qu'on lui reproche dans les écoles ? pense-t-il à être élégant ? Pour donner, comme lui, à l'Élocution oratoire de l'ampleur & de la majesté, il faut, comme lui, être plein de hautes pensées, de sentimens élevés ou profonds. Le style n'est vide & *diffus*, que lorsque la solidité manque au volume & que l'ampleur est dans les mots. Ce n'est donc pas le style de Cicéron que l'on doit appeler *diffus*, mais bien le style de ses imitateurs, qui parmi nous, & en Italie, n'ayant pas son génie & son âme, la riche abondance de ses idées, la plénitude de son savoir, & cette sensibilité plus féconde que son imagination même, ont voulu se donner le faste de son Éloquence.

Le style *prolixe* approche du *diffus* ; mais ce n'est pourtant pas le même : car tandis que le *diffus* s'étend, comme en superficie, sur des idées accessoires & superflues ; le *prolixe* ne fait que se traîner pesament en longueur, par des milieux qu'il eût fallu franchir, d'induction en induction, de conséquence en conséquence, & fatigue notre pensée en l'assujétissant à une pénible lenteur. Le style de nos procureurs est *prolixe* ; celui de nos avocats est *diffus*. Le style des mauvais traducteurs est *diffus* ; celui de presque tous les commentateurs est *prolixe*. (*M. Marmontel.*)

(N.) DIGAMMA, s. m. Double Gamma. On a donné anciènement ce nom à la lettre F, qui paroît en effet composée de deux *Gamma* placés verticalement l'un sur l'autre. *Voyez* F. (*M. Beauzée.*)

DI JAMBE ou DOUBLE IAMBE, s. m. *Belles Lettres*. Dans la Poésie latine, c'est une mesure ou pied de vers, composé de deux *iambes* ou de quatre syllabes, dont la premiere & la troisieme sont breves, la seconde & la quatrieme longues, comme dans ce mot *amœnitas*. (*L'Ab. Mallet.*)

(N.) DILIGENT, EXPÉDITIF, PROMPT, *Synonymes*.

Lorsqu'on est *diligent*, on ne perd point de temps, & l'on est assidu à l'ouvrage. Lorsqu'on est *expéditif*, on ne remet pas à un autre temps l'ouvrage qui se présente, & on le finit tout de suite. Lorsqu'on est *prompt*, on travaille avec activité, & l'on avance l'ouvrage. La paresse,

les délais, & la lenteur, sont les trois défauts opposés à ces trois qualités.

L'homme *diligent* n'a pas de peine à se mettre au travail; l'homme *expéditif* ne le quite point; & l'homme *prompt* en vient bientôt à bout.

Il faut être *diligent* dans les soins qu'on doit prendre; *expéditif* dans les afaires qu'on doit terminer; & *prompt* dans les ordres qu'on doit exécuter. *Voyez* PROMPTITUDE, CÉLÉRITÉ, VITESSE, DILIGENCE. (*L'Abbé* GIRARD.)

(N.) DIMETRE, adj. Terme de Poésie greque & latine: de δὶς (*bis*, deux fois) & μέτρον (*mensura*, mesure.) Il semble qu'on auroit dû caractériser par ce mot le vers de deux pieds, comme on a appelé *Hexametres* les vers de six pieds: cependant on désigne ordinairement par-là les vers iambiques de quatre pieds. La rapidité de la marche du vers purement iambique a fait sans doute qu'on y a pris deux pieds pour une mesure, comme dans celui-ci d'Horace (V, *Od.* ij, 50.)

| *Magis-* | *ve rhom-* | *bus, aut* | *scari.* |

Ensuite quoiqu'on ait introduit dans ce vers le Tribraque, le Spondée, le Dactyle, ou l'Anapeste, à la place de l'iambe, on a continué d'appeler *Dimetres* tous les vers iambiques de quatre pieds. (*M.* BEAUZÉE.)

DIMINUTIF, IVE, adj. *terme de Grammaire*, qui se prend souvent substantivement. On le dit d'un mot qui signifie une chose plus petite que celle qui est désignée par le primitif: par exemple, *maisonete* est le *Diminutif* de *maison*; *monticule* l'est de *mont* ou *montagne*; *globule* est le *Diminutif* de *globe*: ce sont-là des *Diminutifs* physiques. Tels sont encore *perdreau* des *perdrix*, *faisandeau* de *faisan*, *poulet* & *poulete* de *poule*, &c. Mais outre ces *Diminutifs* physiques, il y a encore des *Diminutifs* de compassion, de tendresse, d'amitié, en un mot de sentiment. Nous sommes touchés d'une sorte de sentiment tendre à la vue des petits des animaux & par une suite de ce sentiment nous leur donnons des noms qui sont autant de *Diminutifs*; c'est une espece d'interjection qui marque notre tendresse pour eux. C'est à l'occasion de ces sentimens tendres, que nos poëtes ont fait autrefois tant de *Diminutifs*; *rossignolet*, *tendrelet*, *agnelet*, *herbete*, *fleurete*, *grassete*, *Janete*, &c.

Viens, ma Bergere, sur l'herbete;
Viens, ma Bergere, viens seulete:
Nous n'aurons que nos brebietes
Pour témoins de nos amouretes.
Boursaut.

Les Italiens & les Espagnols sont plus riches que nous en *Diminutifs*; il semble que la langue françoise n'aime point à être riche en babioles & en colifichets, dit le P. Bouhours. On ne se sert plus aujourd'hui de ces mots qui ont la terminaison de *Diminutif*, comme *hommelet*, *rossignolet*, *montagnete*, *campagnete*, *tendrelet*, *doucelet*, *nymphelete*, *larmelete*, &c. „Ronsard, dit le P. Bouhours, *Remarques tom. I, p.* 199. la Noue, „ auteur du Dictionaire des Rimes, & mademoiselle de Gournai, n'ont rien négligé en leur „ temps pour introduire ces termes dans notre „ langue. Ronsard en a parsemé ses vers, la Noue „ en a rempli son Dictionaire, mademoiselle de „ Gournai en a fait un recueil dans ses avis, & „ elle s'en déclare hautement la protectrice: cependant notre langue n'a point reçu ces *Diminutifs*; ou si elle les reçut en ce temps-là, elle „ s'en défit aussi tôt. Dès le temps de Montagne „ on s'éleva contre tous ces mots si mignons, favoris de sa fille d'alliance: elle eut beau entreprendre leur défense & crier au meurtre de „ toute sa force, avec tout cela la pauvre demoiselle eut le déplaisir de voir ses chers *Diminutifs* banis peu à peu; & si elle vivoit encore, je crois, poursuit le P. Bouhours, qu'elle „ mouroit de chagrin de les voir exterminés entiérement „.

Les Italiens & les Espagnols font encore d'autres *Diminutifs* des premiers *Diminutifs*; par exemple, de *bambino*, un petit enfant, ils ont fait *bambinello*, *bamboccio*, *bambocciolo*, &c. C'est ainsi, qu'en latin de *homo* on a fait *homuncio*, & d'*homuncio*, *homunculus*, & encore *homulus*. Ces trois mots sont dans Cicéron. Le P. Bouhours dit que ce sont des pygmées qui multiplient, & qui sont des enfans encore plus petits qu'eux. (*M.* DU MARSAIS.)

(N.) DIMINUTION, s. f. C'est le nom que donnent quelques rhéteurs à la figure de pensée par fiction, que les gens de l'art appelent *Litote*. *Voyez* ce mot. (*M.* BEAUZÉE.)

DIPHTHONGUE, s. f. *terme de Grammaire*. Ce mot par lui-même est adjectif de *syllabe*; mais dans l'usage, on le prend substantivement. *A* est une syllabe monophthongue, μονόφθογγος, c'est-à-dire, une syllabe énoncée par un son unique ou simple; au lieu que la syllabe *au*, prononcée à la latine *a-ou*, & comme on la prononce encore en Italie, *&c.* & même dans nos provinces méridionales, *au*, dis-je, ou plutôt *a-ou*, c'est une *Diphthongue*; c'est-à-dire, une syllabe qui fait entendre le son de deux voyeles par une même émission de voix, modifiée par le concours des mouvemens simultanées des organes de la parole. R R. δὶς, *bis*, & φθόγγος, *sonus*.

L'essence de la *Diphthongue* consiste donc en deux points.

1°. Qu'il n'y ait pas, du moins sensiblement, deux mouvemens successifs dans les organes de la parole.

2°. Que l'oreille sente distinctement les deux voyeles par la même émission de voix: *Dieu*, j'entends l'*i* & la voyele *eu*, & ces deux sons se trouvent réunis en une seule syllabe, & énoncés

en un seul temps. Cette réunion, qui est l'effet d'une seule émission de voix, fait la *Diphthongue*. C'est l'oreille qui est juge de la *Diphthongue*; on a beau écrire deux, ou trois, ou quatre voyeles de suite, si l'oreille n'entend qu'un son, il n'y a point de *Diphthongue*, ainsi *au*, *ai*, *oient*, &c. prononcés à la françoise *ô*, *è*, *ê*, ne sont point *Diphthongues*. Le premier est prononcé comme un *o* long, *aumône*, *au-ne*: les partisans même de l'anciene orthographe l'écrivent par *o* en plusieurs mots, mal-gré l'étymologie; or, de *aurum*, o-reille, de *auris*: & à l'égard de *ai*, *oit*, *aient*, on les prononce comme un *è*, qui le plus souvent est ouvert, *palais* comme *succès*, ils *av-oient*, ils *avè*, &c.

Cette différence entre l'orthographe & la prononciation, a donné lieu à nos grammairiens de diviser les *Diphthongues* en vraies ou propres, & en fausses ou impropres. Ils appelent aussi les premieres, *Diphthongues de l'oreille*, & les autres, *Diphthongues aux ieux*: ainsi, l'*æ* & l'*œ*, qui ne se prononcent plus aujourd'hui que comme un *e*, ne sont *Diphthongues* qu'aux ieux; c'est improprement qu'on les appele *Diphthongues*.

Nos voyeles sont *a*, *é*, *è*, *ê*, *i*, *o*, *u*, *eu*, *e* muet, *ou*. Nous avons encore nos voyeles nasales, *an*, *en*, *in*, *on*, *un*: c'est la combinaison ou l'union de deux de ces voyeles en une seule syllabe, en un seul temps, qui fait la *Diphthongue*.

Les Grecs nomment *prépositive* la premiere voyele de la *Diphthongue*, & *postpositive* la seconde: ce n'est que sur celle-ci que l'on peut faire une tenue, comme nous l'avons remarqué au mot CONSONA.

Il seroit à souhaiter que nos grammairiens fussent d'acord entr'eux sur le nombre de nos *Diphthongues*; mais nous n'en sommes pas encore à ce point-là. Nous avons une Grammaire qui commence la liste des *Diphthongues* par *eo*, dont elle donne pour exemple *Géographie*, *Théologie*: cependant il me semble que ces mots sont de cinq syllabes, *Gé-o-gra-phi-e*, *Thé-o-lo-gi-e*. Nos grammairiens & nos dictionaires me paroissent avoir manqué de justesse & d'exactitude au sujet des *Diphthongues*. Mais sans me croire plus infaillible, voici celles que j'ai remarquées, en suivant l'ordre des voyeles; les unes se trouvent en plusieurs mots, & les autres seulement en quelques-uns.

AI, tel qu'on l'entend dans l'interjection de douleur ou d'exclamation *ai*, *ai*, *ai*, & quand l'*a* entre en composition dans la même syllabe avec le mouillé fort, comme dans *m-ail*, *b-ail*, *de l'ail*, *atti-r-ail*; *éven-t-ail*; *por-t-ail*, &c. ou qu'il est suivi du mouillé foible, la ville de *Bl-aye* en Guiene, les îles *Lu-c-ayes* en Amérique.

Cette *Diphthongue ai* est fort en usage dans nos provinces d'au-delà de la Loire. Tous les mots qu'on écrit en françois par *ai* comme *faire*, *nécessaire*, *jamais*, *plaire*, *palais*, &c. y sont prononcés par *a-i Diphthongue*: on entend l'*a* & l'*i*. Telle étoit la prononciation de nos peres, & c'est ainsi qu'on prononce cette *Diphthongue* en grec, *μῆται*, *τιμαὶ*; telle est aussi la prononciation des Italiens, des Espagnols, *&c.* Ce qui fait bien voir avec combien peu de raison quelques persones s'obstinent à vouloir introduire cette *Diphthongue* oculaire à la place de la *Diphthongue* oculaire *oi* dans les mots *françois*, *croire*, &c. comme si *ai* étoit plus propre que *oi* à représenter le son de l'*è*. Si vous avez à réformer *oi* dans les mots où il se prononce *è*, mettez *è*: autrement, c'est réformer un abus par un plus grand, & c'est pécher contre l'Analogie. Si l'on écrit *françois*, *j'avois*, c'est que nos peres prononçoient *françois*, *j'avois*; mais on n'a jamais prononcé *françois* en faisant entendre l'*a* & l'*i*. En un mot, si l'on vouloit une réforme, il falloit plutôt la tirer de *procès*, *succès*, *très*, *auprès*, *dès*, &c. que de se régler sur *palais*, & sur un petit nombre de mots pareils qu'on écrit par *ai*, par la raison de l'étymologie *palatium*, & parce que telle étoit la prononciation de nos peres; prononciation qui se conserve encore, non seulement dans les autres langues vulgaires, mais même dans quelques-unes de nos provinces.

Il n'y a pas long-temps que l'on écrivoit *nai*, *natus*, il est nai; mais enfin la prononciation a soumis l'orthographe en ce mot, & l'on écrit *né*.

Quand les Grecs changeoient *ai* en *η* dans la prononciation, ils écrivoient *ἠίρω*, *attollo*, *ἦρον*, *attollebam*.

Observons en passant que les Grecs ont fait usage de cette *Diphthongue ai*, au commencement, au milieu, & à la fin de plusieurs mots, tant dans les noms que dans les verbes: les Latins au contraire ne s'en sont guere servis que dans l'interjection *ai*, ou dans quelques mots tirés du grec. Ovide, parlant d'Hyacinthe, dit:

Ipse suos gemitus foliis inscribit: & ai ai
Flos habet inscriptum.
Ovid. *Mét. liv. X*, *v.* 200.

Lorsque les Latins changent l'*æ* en *ai*, cet *ai* n'est point *Diphthongue*, il est dissyllabe. Servius sur ce vers de Virgile:

Aulai in medio
Énéid. liv. III, *v.* 354.

dit, aulai *pro* aulæ *& est* diæresis *de græca ratione veniens*; *quorum* ai *Diphthongus resoluta*, *apud nos duas syllabas facit*. *Voyez* DIÉRESE.

Mais passons aux autres *Diphthongues*. J'observerai d'abord que l'*i* ne doit être écrit par *y*, que lorsqu'il est le signe du mouillé foible.

EAU,

EAU. *Fléau*, ce mot est de deux syllabes.

Être l'éfroi du monde & le fléau de Dieu.
Corneille.

A l'égard de *seau*, *eau*, communément ces trois lettres *eau* se prononcent comme un *o* fort long, & alors leur ensemble n'est qu'une *Diphthongue* oculaire ou une sorte de *demi-Diphthongue* dont la prononciation doit être remarquée: car il y a bien de la diférence dans la prononciation entre un *seau* à puiser de l'eau & un *sot*, entre de l'*eau* & un *os*, entre la *peau* & le *Pô* riviere ou *Pau* ville. M. l'abbé Régnier, *Gramm. pag.* 70, dit que l'*é* qui est joint à *au* dans cette *Diphthongue*, se prononce comme un *é* féminin, & d'une maniere presqu'imperceptible.

EI, comme en grec τείνω, *tendo*: nous ne prononçons guere cette *Diphthongue* que dans des mots étrangers, *bei* ou *bey*, *dei* ou *dey*, le *dey de Tunis*; ou avec le *n* nasal, comme dans *teindre*, *Rheims*, ville.

Selon quelques grammairiens on entend en ces mots un *i* très-foible, ou un son particulier qui tient de l'*e* & de l'*i*. Il en est de même devant le son mouillé dans les mots *so-l-eil*, *con-s-eil*, *so-m-eil*, &c.

Mais selon d'autres il n'y a en ces derniers que l'*e* suivi du son mouillé; le *v-ie-il homme*, *con-s-e-il*, *som-e-il*, &c. & de même avec les voyeles *a*, *ou*, *eu*. Ainsi, selon ces grammairiens, dans *œuil*, qu'on prononce *euil*, il n'y a que *eu* suivi du son mouillé, ce qui me paroît plus exact. Comme dans la prononciation du son mouillé, les organes commencent d'abord par être disposés comme si l'on alloit prononcer *i*, il semble qu'il y ait un *i*; mais on n'entend que le son mouillé qui dans le mouillé fort est une consone: mais à l'égard du mouillé foible, c'est un son mitoyen qui me paroît tenir de la voyele & de la consone: *moi-yen*, *pa-yen*; en ces mots, *yen* est un son bien diférent de celui qu'on entend dans *bien*, *mien*, *tien*.

IA, *d-ia-cre*, *d-ia-mant*, sur-tout dans le discours ordinaire: *fiacre*; les *Pl-éia-des*, de la *v-ian-de*, *négo-c-ian-t*, *inconvé-n-ien-t*,

IÉ. *P-ié* ou *p-ied*, les *p-ié-ds*, *ami-t-ié*, *pi-t-ié*, *pre-m-ier*, *der-n-ier*, *mé-t-ie-r*.

IÈ ouvert. Une *v-iè-le* instrument, *vol-iè-re*, *Gu-iè-ne* province de France, *V-iè-ne* ville, ou verbe, *veniat*, *n-iai-s*, *b-iai-s*; on prononce *niès*, *biès*, *f-iè-r*, un *t-iè-rs*; le *c-ie-l*, *Ga-br-ie-l*, *ef-sen-t-ie-l*, du *m-ie-l*, *f-ie-l*.

IEN, où l'*i* n'est point un mouillé foible, *b-ien*, *m-ien*, *t-ien*, *f-ien*, *en-tre-t-ien*, *ch-ien*, *comé-d-ien*, *In-d-ien*, *gar-d-ien*, *pra-ti-c-ien*; l'*i* & la voyele nasale *en* font la *Diphthongue*.

IEU; *D-ieu*, *l-ieu-x*, les *c-ieu-x*, *m-ieu-x*.

IO; *f-io-le*, *capr-io-le*, *car-io-le*, *v-io-le*, surtout en prose.

ION; *p-ion*, que nous *ai-m-ion-s*, *di-f-ion-s*, &c. *ac-t-ion*, *occa-f-ion*: *ion* est souvent de deux syllabes en vers.

IOU: cette *Diphthongue* n'est d'usage que dans nos provinces méridionales, ou bien en des mots qui vienent de là; *Mon-tes-qu-iou*, *Ch-iou-r-me*, *O-l-iou-les* ville de Provence; *la Ciotat*, en Provence on dit *la C-iou-tat*.

IA, *IAN*, *IE e* muet, *IÉ*, &c. l'*i* ou l'*y* a souvent devant les voyeles un son mouillé foible, c'est-à-dire, un son exprimé par un mouvement moins fort que celui qui fait entendre le son mouillé dans *Versailles*, *paille*; mais le peuple de Paris qui prononce *Versa-ye*, *pa-ye*, fait entendre un mouillé foible; on l'écrit par *y*. Ce son est l'effet du mouvement afoibli qui produit le mouillé fort; ce qui fait une prononciation particuliere diférente de celle qu'on entend dans *mien*, *tien*, où il n'y a point de son mouillé, comme nous l'avons déja observé.

Ainsi, je crois pouvoir mettre au rang des *Diphthongues* les sons composés qui résultent d'une voyele jointe au mouillé foible; *a-yan-t*, *vo-yan-t*, *pa-yen*, *pai-yan-t*, je *pai-ye*, *em-plo-ye-r*, *do-yen*, afin que vous *so-ye-z*, *dé-lai-ye-r*, *bro-ye-r*.

OI. La prononciation naturele de cette *Diphthongue* est celle que l'on suit en grec, λόγοι; on entend l'*o* & l'*i*. C'est ainsi qu'on prononce communément *voi-ye-le*, *voi-ye-r*, *moi-yen*, *loi-yal*, *roi-yaume*: on écrit communément *voyele*, *voyer*, *moyen*, *loyal*, *royaume*. On prononce encore ainsi plusieurs mots dans les provinces d'au-delà de la Loire; on dit *Sa-v-oi-r*, en faisant entendre l'*o* & l'*i*. On dit à Paris *Sa-v-o-ya-rd*; *ya* est la *Diphthongue*.

Les autres manieres de prononcer la *Diphthongue oi* ne peuvent pas se faire entendre exactement par écrit: cependant ce que nous allons observer ne sera pas inutile à ceux qui ont les organes assez délicats & assez souples, pour écouter & pour imiter les persones qui ont eu l'avantage d'avoir été élevées dans la capitale, & d'y avoir reçu une éducation perfectionée par le commerce des persones qui ont l'esprit cultivé.

Il y a des mots où *oi* est aujourd'hui presque toujours changé en *oe*, d'autres où *oi* se change en *ou*, & d'autres enfin en *oua*: mais il ne faut pas perdre de vue que, hors les mots où l'on entend l'*o* & l'*i*, comme en grec λόγοι, il n'est pas possible de représenter bien exactement par écrit les diférentes prononciations de cette *Diphthongue*.

OI prononcé par *oe* où l'*e* a un son ouvert qui approche de l'*a*; *f-oi*, *l-oi*, *fr-oi-d*, *t-oi-t*, *m-oi*, à *f-oi-son*, *qu-oi*, *c-oi-ffe*, *oi-seau*, *j-oi-e*, *d-oi-gt* (digitus), *d-oi-t* (debet), *ab-oi-s*, *t-oi-le*, &c.

OI prononcé par *oa*; *m-oi-s*, *p-oi-s*, *n-oi-x*, *tr-oi-s*, la ville de *Tr-oi-e*, &c. prononcez, *m-oa*, *po-a*, &c.

OI prononcé par *oua*; *b-oi-s* (lignum), prononcez *b-ou-a*.

Oin : *f-oin*, *l-oin*, *be-f-oin*, *f-oin*, *j-oin-dre*, *m-oin-s*, on doit plutôt prononcer en ces mots une forte d'*e* nasal après l'*o*, que de prononcer *ouin*; ainsi, prononcez *foein* plutôt que *fouin*.

Il faut toujours se ressouvenir que nous n'avons pas de signes pour représenter exactement ces sortes de sons.

Oua écrit par *ua*; *éq-ua-teur*, *éq-ua-tion*, *aq-ua-ti-que*, *quin-q-ua-géfime*; prononcez *é-q-oua-teur*, *é-q-oua-tion*, *a-q-oua-tique*, *quin-q-ua-géfime*.

Oe : *p-oë-te*, *p-oë-me*; ces mots sont plus ordinairement de trois syllabes en vers; mais dans la liberté de la conversation on prononce *poë* comme *Diphthongue*.

Ouan : *Ee-ouan*, *R-ouan*, villes, *Diphthongues* en prose.

Oue : *oue-ft*, *fud-oue-ft*.

Oui : *b-oui-s*, *l-oui-s*, en prose; ce dernier mot est de deux syllabes en vers; *oui*, ita.

> Oui, ce sont ces plaisirs & ces pleurs que j'envie.
> Oui, je t'achéterai le praticien françois.
> *Racine*.

Ouin : *bara-g-ouin*, *ba-b-ouin*.

Ue : statue *éq-ue-ftre*, *ca-f-ue-l*, *ann-ue-l*, *éc-ue-le*, *r-ue-le*, *tr-ue-le*, sur-tout en prose.

Ui : *l-ui*, *ét-ui*, *n-uit*, *br-uit*, *fr-uit*, *b-uit*, *l-ui-re*, je *f-uis*, un *f-ui-f-fe*.

Uin : *Al-c-uin* théologien célebre du temps de Charlemagne. *Q-uin-quagéfime*, prononcez *quin* comme en latin; & de même *Q-uin-ti-l-ien*, le mois de *J-uin*. On entend l'*u* & l'*i* nasal.

Je ne parle point de *Caen*, *Laon*, *paon*, *Jean*, &c. parce qu'on n'entend plus aujourd'hui qu'une voyele nasale en ces mots-là, *Can*, *pan*, *Jan*, &c.

Enfin, il faut observer qu'il y a des combinaisons de voyeles qui sont *Diphthongues* en prose & dans la conversation, & que nos poëtes font de deux syllabes.

Un de nos traducteurs a dit en vers.

> Voudrois-tu bien chanter pour moi, cher Licidas,
> Quelque air fi-ci-li-en ?
> *Longepierre*.

On dit *fi-ci-lien* en trois syllabes dans le discours ordinaire. Voici d'autres exemples.

> La foi, ce nœud facré, ce *li-en pré-ci-eux*.
> *Brébeuf*.

> Il est juste, grand Roi, qu'un *meurtri-er* périsse.
> *Corneille*.

> Allez, vous *devri-ez* mourir de pure honte.
> *Moliere*.

> Vous *perdri-ez* le temps en discours superflus.
> *Fontenelle*.

> Cette fiere raison, dont on fait tant de bruit,
> Contre les *paffi-ons* n'est pas un sûr remede.
> *Des Houlieres*.

> Non, je ne hais rien tant que les *contorfi-ons*.
> De tous ces grands faiseurs de *protestati-ons*.
> *Moliere*.

La plupart des mots en *ion* & *ions* sont *Diphthongues* en prose. *Voyez* les divers traités que nous avons de la versification françoise.

Au reste, qu'il y ait en notre langue plus ou moins de *Diphthongues* que je n'en ai marqué, cela est fort indifférent, pourvu qu'on les prononce bien. Il est utile, dit Quintilien, de faire ces observations; César, dit-il, Cicéron, & d'autres grands hommes, les ont faites; mais il ne faut les faire qu'en passant. *Marcus Tullius orator, artis hujus diligentissimus fuit, & in filio ut in epistolis apparet ..... Non obstant hæ disciplinæ per illas euntibus, sed circa illas hærentibus*. Quint. *Instit. orat. lib. I, cap. vij in fine*. (*M. du Marsais*.)

(N.) DIPYRRHICHE ou DIPYRRHIQUE, s. m. C'est, dans la Poësie greque & latine, un pied qui comprend quatre breves; comme *animula*, *adimere*, *reficio*. On l'appele *Dipyrrhique*, c'est-à-dire, *double pyrrhique*; parce que le *Pyrrhique*; est en effet de deux breves. *Voyez* Pyrrhiche ou Pyrrhique. On le nomme encore *Procéleusmatique*. *Voyez* ce mot.

Comme un pied doit avoir deux temps ou au moins un temps & demi, & qu'un temps est d'une longue; le *Pyrrhique* n'est, à proprement parler, qu'un demi-pied, parce que deux breves équivalent à une longue. Le *Dipyrrhique* n'est donc qu'un pied simple, & ne doit pas être compté parmi les pieds composés; parce que les pieds composés comprenent en effet deux pieds simples. (*M. Beauzée*.)

DIRECT. *Dans l'Histoire* on dit qu'un discours est *direct*, qu'une harangue est *directe*, lorsqu'on fait parler ou haranguer les persones eux-mêmes. Au contraire on appele *Discours indirects*, ceux dont l'historien ne raporte que la substance ou les principaux points, & qu'il ne fait pas prononcer expressément par ceux qui sont censés les avoir tenus. Les anciens sont pleins de ces harangues *directes*, pour la plupart imaginaires. On peut voir, par exemple, quelle Éloquence Tite-Live prête à ces premiers Romains, qui jusqu'au temps de Marius s'occupoient *plus à bien faire qu'à bien dire*, comme le remarque Salluste. Les modernes sont plus réservés sur ces morceaux oratoires.

Cependant comme il ne faut pas être prodigue de ces ornemens, il ne faut pas non plus être avare. Il est des circonstances ou cette espece de fiction, sans altérer le fond de la vérité, répand dans la narration beaucoup de force & de chaleur. C'est lorsque le persoonage qui prend la

parole, ne dit que ce qu'il a dû naturellement penser & dire. Salluste pouvoit ne donner qu'un précis des discours de Catilina à ses conjurés: il a mieux aimé le faire parler lui-même; & cet artifice ne sert qu'à développer, par une peinture plus animée, le caractere & les desseins de cet homme dangereux. L'histoire n'est pas moins le tableau de l'intérieur que de l'extérieur des hommes. C'est dans leur âme qu'un écrivain philosophe cherche la source de leurs actions; & tout lecteur intelligent sent bien qu'on ne lui donne pas les discours du personage qu'on lui présente, pour des vérités de fait aussi exactes que la marche d'une armée, ou que les articles d'un traité. Ces discours sont communément le résultat des combinaisons que l'historien a faites sur la situation, les sentimens, les intérêts de celui qu'il fait parler; & ce seroit vouloir réduire l'Histoire à la sécheresse stérile des gazetes, que de vouloir la dépouiller absolument de ces traits d'Éloquence, qui l'embélissent sans la déguiser.

Il n'est aucun genre de narration où le discours *direct* ne soit en usage, & il y répand une grâce & une force qui n'apartient qu'à lui. Mais dans le dialogue pressé, il a un inconvénient auquel il seroit aussi avantageux que facile de remédier; c'est la répétition fatiguante de ces façons de parler, *Lui dis-je; Reprit-il*, *Me répondit-elle*; interruptions qui ralentissent la vivacité du dialogue, & rendent le style languissant où il devroit être le plus animé. Quelques anciens, comme Horace, se sont contentés, dans la narration, de ponctuer le dialogue; mais ce n'étoit point assez pour éviter la confusion. Quelques modernes, comme la Fontaine, ont distingué les répliques par les noms des interlocuteurs ou par la seule ponctuation; mais cet usage ne s'est introduit que dans les récits en vers. Le moyen le plus court & le plus sûr d'éviter en même temps les longueurs & l'équivoque, seroit de convenir d'un caractere qui marqueroit le changement d'interlocuteurs, & qui ne seroit jamais employé qu'à cet usage. *Voyez* HARANGUE. (*M. MARMONTEL.*)

DISCONVENANCE, s. f. (*Gramm.*) On le dit des mots qui composent les divers membres d'une période, lorsque ces mots ne convienent pas entr'eux, soit parce qu'ils sont construits contre l'Analogie, ou parce qu'ils rassemblent des idées disparates, entre lesquelles l'esprit aperçoit de l'opposition, on ne voit aucun raport. Il semble qu'on tourne d'abord l'esprit d'un certain côté, & que, lorsqu'il croit poursuivre la même route, il se sent tout d'un coup transporté dans un autre chemin. Ce que je veux dire s'entendra mieux par des exemples.

Un de nos auteurs a dit, que *notre réputation ne dépend pas des louanges qu'on nous donne, mais des actions louables que nous faisons.*

Il y a *Disconvenance* entre les deux membres de cette période, en ce que le premier présente d'abord un sens négatif, *ne dépend pas*; & dans le second membre on sous-entend le même verbe dans un sens affirmatif. Il falloit dire, *notre réputation dépend, non des louanges*, &c. *mais des actions louables*, &c.

Nos grammariens soutienent que, lorsque dans le premier membre d'une période on a exprimé un adjectif auquel on a donné ou le genre masculin ou le féminin, on ne doit pas dans le second membre sous-entendre cet adjectif en un autre genre, comme dans ce vers de Racine:

Sa réponse est dictée & même son silence.

Les oreilles & les imaginations délicates veulent qu'en ces occasions l'ellipse soit précisément du même mot au même genre; autrement, ce seroit un mot différent.

Les adjectifs qui ont la même terminaison au masculin & au féminin, *sage*, *fidele*, *volage*, ne sont pas exposés à cette *Disconvenance*.

Voici une *Disconvenance* de temps: *Il regarde votre malheur comme une punition du peu de complaisance que vous avez eue pour lui dans le temps qu'il vous pria*, &c. il falloit dire, *Que vous eûtes pour lui dans le temps qu'il vous pria.*

On dit fort bien: *Les nouveaux philosophes disent que la couleur* EST *un sentiment de l'âme*; mais il faut dire, *Les nouveaux philosophes veulent que la couleur* SOIT *un sentiment de l'âme.*

On dit, *Je crois*, *je soutiens*, *j'assure que vous êtes savant*; mais il faut dire, *Je veux*, *je souhaite*, *je désire que vous* SOYEZ *savant.*

Une *Disconvenance* bien sensible est celle qui se trouve assez souvent dans les mots d'une Métaphore; les expressions métaphoriques doivent être liées entr'elles de la même maniere qu'elles seroient dans le sens propre. On a reproché à Malherbe d'avoir dit,

Prends ta foudre, Louis, & vas comme un lion.

Il falloit dire, *comme Jupiter*: il y a *Disconvenance* entre *foudre* & *lion*.

Dans les premieres éditions du *Cid*, Climene disoit,

Mal-gré des feux si beaux qui rompent ma colere.

Feux & *rompent* ne vont point ensemble; c'est une *Disconvenance*, comme l'Académie l'a remarqué.

Écorce se dit fort bien dans un sens métaphorique, pour le *dehors*, l'*apparence* des choses; ainsi, l'on dit que *les ignorans s'arrêtent à l'écorce* qu'*ils s'amusent à l'écorce*. Ces verbes convienent fort bien avec *écorce* pris au propre; mais on ne diroit pas au propre, *fondre l'écorce*: *fondre* se dit de la glace ou du métal. J'avoue que *fondre l'écorce* m'a paru une expression trop hardie dans une Ode de Rousseau:

jeunes zéphirs par leurs chaudes haleines
Ont *fondu l'écorce* des eaux.
l. III, Ode 6.

Il y a un grand nombre d'exemples de *Disconvenances* de mots dans nos meilleurs écrivains, parce que dans la chaleur de la composition on est plus occupé des pensées, qu'on ne l'est des mots qui servent à énoncer les pensées.

On doit encore éviter les *Disconvenances* dans le style, comme lorsque, traitant un sujet grave, on se sert de termes bas, ou qui ne convienent qu'au style simple. Il y a aussi des *Disconvenances* dans les pensées, dans les gestes, *&c.*

Singula quaque locum teneant sortita decenter...
Ut ridentibus arrident, ita flentibus adsunt
Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi, &c.
Horat. *de Arte poet.* 92, 103.

(*M. du Marsais.*)

DISCOURS, s. m. (*Belles Lettres.*) en général se prend pour tout ce qui part de la faculté de la parole, & est dérivé du verbe *dicere*, dire, parler; il est genre par raport à *Discours oratoire*, *Harangue*, *Oraison*.

Discours, dans un sens plus strict, signifie un *Assemblage* de phrases & de raisonemens réunis & disposés suivant les regles de l'art, préparé pour des occasions publiques & brillantes: c'est ce qu'on nomme *Discours oratoire*; dénomination générique qui convient encore à plusieurs especes, comme au Plaidoyer, au Panégyrique, à l'Oraison funebre, à la Harangue, au *Discours* académique, & à ce qu'on nomme proprement Oraison, *oratio*, telles qu'on en prononce dans les colléges. (*L'Abbé Mallet.*)

Le Plaidoyer est ou doit être l'application du droit au fait, & la preuve de l'un par l'autre; le Sermon, une exhortation à quelque vertu, ou le dévelopement de quelque vérité Chrétiene; le *Discours* académique, la discussion d'un trait de morale ou de littérature; la Harangue, un hommage rendu au mérite en dignité; le Panégyrique, le tableau de la vie d'un homme recomandable par ses actions & par ses mœurs. Chez les Égyptiens les Oraisons funebres faisoient trembler les vivans, par la justice sévere qu'elles rendoient aux morts: à la vérité les prêtres Égyptiens louoient, en présence des dieux, un roi vivant, des vertus qu'il n'avoit pas; mais il étoit jugé après sa mort, en présence des hommes, sur les vices qu'il avoit eus. Il seroit à souhaiter que ce dernier usage se fût répandu & perpétué chez toutes les nations de la terre: le même orateur loueroit un roi d'avoir eu les vertus guerrieres, & lui reprocheroit de les avoir fait servir au malheur de l'humanité; il loueroit un ministre d'avoir été un grand politique, & lui reprocheroit d'avoir été un mauvais citoyen, &c. *Voyez* Éloge, Harangue, Plaidoyer, Oraison funebre, Panégyrique, &c. (*M. Marmontel.*)

Les parties du *Discours*, selon les anciens, étoient l'exorde, la proposition ou la narration, la confirmation ou preuve, & la péroraison. Nos plaidoyers ont encore retenu cette forme: un court exorde y précede le récit des faits ou l'énoncé de la question de droit; suivent les preuves ou moyens, & enfin les conclusions.

La méthode des scholastiques a introduit dans l'Éloquence une autre sorte de division, qui consiste à distribuer un sujet en deux ou trois propositions générales, qu'on prouve séparément en subdivisant les moyens ou preuves qu'on apporte pour l'éclaircissement de chacune de ces propositions: de là on dit qu'un *Discours* est composé de deux ou trois points. (*L'Abbé Mallet.*)

La premiere de ces deux méthodes est la plus générale, atendu qu'il y a peu de sujets où l'on n'ait besoin d'exposer, de prouver, & de conclure: la seconde est réservée aux sujets compliqués; elle est inutile dans les sujets simples, & dont toute l'étendue peut être embrassée d'un coup d'œil. Une division superflue est une affectation puérile. *Voyez* Division. (*M. Marmontel.*)

Le *Discours*, dit M. l'abbé Girard dans ses *Synonymes françois*, s'adresse directement à l'esprit; il se propose d'expliquer & d'instruire: ainsi, un académicien prononce un *Discours*, pour développer ou pour soutenir un système; sa beauté est d'être clair, juste, & élégant. *Voyez* Diction, *&c.*

Acordons à cet auteur que ses notions sont exactes, mais en les restreignant aux *Discours* académiques, qui, ayant pour but l'instruction, sont plutôt des écrits polémiques & des dissertations, que des *Discours* oratoires. Il ne fait, dans sa définition, nulle mention du cœur, ni des passions & des mouvemens que l'orateur doit y exciter. Un Plaidoyer, un Sermon, une Oraison funebre, sont des *Discours*, & ils doivent être touchans, selon l'idée qu'on a toujours eue de la véritable Éloquence. On peut même dire que les *Discours* de pur ornement, tels que ceux qui se prononcent à la réception des académiciens, ou les Éloges académiques, n'excluent pas toute passion; qu'ils se proposent d'en exciter de douces, telles que l'estime & l'admiration pour les sujets que les Académies admetent parmi leurs membres, le regret pour ceux qu'elles ont perdus, l'admiration & la reconoissance de leurs travaux & de leurs vertus. *Voyez* Éloquence, Oraison, Rhétorique. (*L'Abbé Mallet.*)

Discours, *Belles Lettres*. C'est le titre qu'Horace donnoit à ses satyres.

Les Critiques sont partagés sur la raison qu'a eue le poëte d'employer ce nom, qui semble plus convenir à la Prose qu'à la Poésie. L'opinion du pere le Bossu paroît la mieux fondée; il pense que la simple observation des pieds & de la me-

sure du vers, en un mot, tout ce qui concerne purement les regles de la Prosodie, telle qu'on la trouve dans Térence, Plaute, & dans les satyres d'Horace, ne suffit pas pour constituer ce qu'on appele *Poësie*, pour déterminer un ouvrage à être vraiment poëtique, & comme tel distingué de la Prose, à moins qu'il n'ait quelque ton ou caractere plus particulier de Poësie, qui tiene un peu de la Fâble ou du sublime.

C'est pourquoi Horace appele ses satyres *Sermones*, comme nous dirions *Discours en vers*; & moins éloignés de la prose, *quasi Sermoni propiora*, que les Poëmes proprement dits. En effet, qu'on compare ce poëte avec lui-même, quelle différence, quand il prend l'essor & s'abandone à l'enthousiasme dans ses Odes! aussi les appele-t-on Poëmes, *carmina*. La même raison a déterminé bien des persones à ne mettre Régnier, & Despréaux pour ses satyres, qu'au nombre des versificateurs; parce que, disent-ils, on ne trouve dans ces pieces nulle étincele de ce beau feu, de ce génie qui caractérise les véritables poëtes. *Voyez* POËME & VERSIFICATION. (*L'Abbé MALLET*.)

DISCUSSION, s. f. en général signifie l'*Examen de Littérature*, *de Science*, *d'Afaire*, &c. ou l'*Explication de quelque point de Critique*.

Ce mot exprime l'action d'épurer une matiere de toutes celles qui lui peuvent être étrangeres, pour la présenter nette & dégagée de toutes les difficultés qui l'embrouilloient. Nous disons, par exemple, que tout ce qui regarde la Musique & la Danse des anciens a été bien *discuté* dans les savantes Dissertations que M. Burette a données sur ce sujet, & les éclaircissemens qu'il y a joints dans les Mémoires de l'Académie des Belles Lettres. Il reste peut-être encore dans l'antiquité plus de points à *discuter* qu'on n'en a éclairci jusqu'à présent. La *Discussion* en ce genre est ce qu'on appele autrement *Critique*. *Voyez* CRITIQUE. (*L'Abbé MALLET*.)

DISERT, adj. (*Gramm. & Belles Lettres*.) Épithete que l'on done à celui qui a le discours facile, clair, pur, élégant, mais foible. Supposez à l'homme *disert* du nerf dans l'expression & de l'élévation dans les pensées, vous en ferez un homme éloquent. D'où l'on voit que notre *Disert* n'est point synonyme au *Disertus* des Latins; car ils disoient, *Pectus est quod Disertum facit*, que nous traduirions en françois par *C'est l'âme qui rend éloquent*, & non pas *C'est l'âme qui rend l'homme* disert. (*M. DIDEROT*.)

(N.) DISERT, ÉLOQUENT, *Synonymes*.

Ces deux termes caractérisent également un discours d'apparat. Le discours *disert* est facile, clair, pur, élégant, & même brillant; mais il est foible & sans feu: le discours *éloquent* est vif, animé, persuasif, touchant; il émeut, il éleve l'âme, il la maitrise.

Ces épithetes se donent également aux persones & pour les mêmes raisons. Supposez à un homme *disert*, du nerf dans l'expression, de l'élévation dans les pensées, de la chaleur dans les mouvemens; vous en ferez un homme *éloquent*. (*M. BEAUZÉE*.)

M. Cureau de la Chambre, curé de S. Barthelemi, avoit la mémoire prompte à retenir, quand il apprenoit par cœur; mais lente à lui rendre ses mots, quand il déclamoit: ainsi, sa prononciation étoit sans grâce & sans force. Mais ce défaut n'avoit lieu que dans ses discours d'apparat. Hors de là & pour les prônes qu'il faisoit dans son Église, il ne s'assujétissoit point à sa mémoire: après s'être rempli du sujet qu'il vouloit traiter, il se livroit à son talent, qui étoit admirable pour le pathétique; un cœur facile à s'émouvoir lui fournissoit abondament ces grandes figures, ces tours animés, qui sont les armes de la persuasion. Quand donc il récitoit un discours fait à loisir, on l'admiroit froidement; il n'y étoit que *disert*: & quand il faisoit un prône sur le champ, on étoit près d'en venir aux larmes; il y étoit *éloquent*. *Hist. de l'Académ. Franç. tom. II.* (*M. D'OLIVET*.)

(N.) DISJONCTIF, IVE, adj. Qui sert à disjoindre, à séparer. Il y a des conjonctions *disjonctives*: ce sont celles qui désignent, entre des propositions incompatibles, une liaison de comparaison, & de choix, fondée sur cette incompatibilité même. Elles sont ainsi nommées du latin *Disjungere* (séparer, disjoindre, désunir); parce qu'elles ne raprochent les propositions que pour en énoncer l'incompatibilité.

Les Latins avoient plusieurs Conjonctions *disjonctives*, dont nous ne démêlons plus les différences; savoir *seu*, *sive*, *aut*, *vel*, & l'enclitique *ve*. Nous n'avons en françois que la Conjonction *ou*, comme dans ces exemples: *C'est le soleil* ou *la terre qui tourne; Lisez* ou *sortez*.

„ On demande, dit Vaugelas (*Rem.* CL.) s'il „ faut dire, Ou *la douceur* ou *la force le fera*, ou „ *le feront*. Sans doute il faut *dire le fera* au singulier; car comme c'est une alternative, ou une „ *Disjonctive*, il n'y a que l'une des deux qui régisse le verbe; & ainsi, il ne peut être mis „ qu'au singulier „.

Th. Corneille répond que *le fera* & *le feront* sont tous deux bons. Quelquefois pourtant, dit-il, l'un est mieux que l'autre, & l'oreille en doit juger: mais il y a des endroits où il le faut nécessairement dire au pluriel, comme *Toi* ou *moi le ferons*; en cet endroit *le fera* ne feroit pas bien, & *le ferai* feroit plus ridicule.

L'Académie, dans son Observation sur la même Remarque, mettant à part l'exemple où les sujets sont de différentes persones, laisse voir son penchant pour l'exactitude grammaticale, qui demande le singulier; elle finit néanmoins par décider qu'on peut se servir indifféremment de l'un & de l'autre nombre.

Si j'osois, après ces autorités, avoir un avis à moi, je dirois que, si les deux sujets sont susceptibles à la fois du même attribut, quoiqu'il suffise

à la propoſition d'être vraie de l'un des deux, on peut indifféremment employer le ſingulier ou le pluriel : *Pierre* ou *Paul iront vous chercher*, *ira vous chercher*; Ou *la douceur* ou *la force le fera* ou *le feront*. Mais ſi l'un des deux ſujets n'eſt ſuſceptible de l'attribut qu'en excluant l'autre, alors le ſingulier eſt excluſivement néceſſaire : Ou *le ſoleil* ou *la terre tourne*; parce que, ſi l'un tourne, l'autre ne tourne pas. Ce ne ſeroit donc pas l'oreille que je voudrois que l'on conſultât; ce ſeroit la nature même des choſes dont on parle. Mais le plus ſûr encore ſeroit d'employer par-tout le ſingulier, parce que la *Disjonctive* porte naturélement à ne conſidérer que l'un des deux ſujets.

Par la même conſidération d'exactitude, j'éviterois de dire, *Toi* ou *moi le ferons*, quoiqu'il ſoit vrai qu'on ne puiſſe dire ni *fera* ni *ferai* : j'aimerois mieux prendre un détour & dire, par exemple, *Tu le feras* ou *je le ferai*.

Nos grammairiens françois ont regardé *ſinon* & *ſoit* comme des Conjonctions *disjonctives* : mais je crois qu'ils ſe ſont trompés.

Sinon eſt composé de *ſi* & de *non* : perſone n'ignore que *non* eſt une négation qui s'emploie ſeule avec relation à une propoſition exprimée auparavant; comme quand on demande à quelqu'un, *avez-vous été à Rome ?* & qu'il répond ſimplement *Non*, au lieu de répéter la même propoſition & de dire négativement *Je n'ai point été à Rome*. Il réſulte de là 1°. que *Sinon* eſt une Conjonction de même eſpece que *ſi*, c'eſt-à-dire, une conditionele (*Voyez* CONDITIONEL); 2°. que *Sinon* tient ſeul la place d'une propoſition déja énoncée, & qu'elle n'eſt pas le lien des deux propoſitions entre leſquelles on la place : ainſi, quand on dit; *Obéiſſez*, ſinon, *vous ſerez puni*; c'eſt comme ſi l'on diſoit; *Obéiſſez*, ſi vous n'obéiſſez pas *vous ſerez puni*. Il y a bien là matiere à disjonction & à choix, mais la forme grammaticale n'en dit rien; il faudroit dire pour cela *Obéiſſez* ou *vous ſerez puni*.

Puiſque le mot *Sinon* tient ſeul la place d'une propoſition, il eſt évident qu'il doit toujours être ſuivi d'une virgule, vu qu'il n'apartient pas au méchaniſme de la propoſition ſuivante.

Soit eſt par-tout, ce qu'il eſt dans la conjugaiſon du verbe *être*, la troiſieme perſone ſinguliere du préſent indéfini du ſubjonctif; c'eſt l'Ellipſe de tout ce qui doit naturélement l'amener dans la phraſe, qui a trompé nos grammairiens ſur la nature de ce mot dans les circonſtances où ils en ont fait une Conjonction *disjonctive*. Prenons un exemple : Soit *goût*, ſoit *raiſon*, ſoit *caprice*, *il aime la retraite*; on conſerveroit le même ſens, ſi l'on diſoit, *que ce* ſoit *goût*, *que ce* ſoit *raiſon*, *que ce* ſoit *caprice*, *il aime la retraite*; or il eſt certain que, dans cette derniere phraſe, *Soit* eſt la troiſieme perſone ſinguliere du préſent indéfini du ſubjonctif du verbe *être*; c'eſt donc la même choſe dans la premiere, qui ne differe de la ſeconde que par l'Ellipſe. Remarquez encore que, quoiqu'il y ait ici matiere de choix, la forme grammaticale de la phraſe n'en dit rien : il n'y auroit que la conjonction *ou* qui l'indiqueroit, ſi l'on diſoit, par exemple; Soit *goût*, ou *raiſon*, ou *caprice*, *il aime la retraite*. (*M. BEAUZÉE*.)

(N.) DISJONCTION, ſ. f. Figure d'Élocution par déſunion, où l'on ôte les tranſitions naturélement néceſſaires entre les parties d'un dialogue ou avant un diſcours direct, afin d'en rendre l'expoſition plus animée & plus intéreſſante.

La Fontaine (I, *Fable* iij.) en donne un exemple, que je citerai, quoique bien connu.

> Une grenouille vit un bœuf,
> Qui lui ſembla de belle taille;
> Elle, qui n'étoit pas groſſe en tout comme un œuf,
> Envieuſe, s'étend, & s'enfle, & ſe travaille,
> Pour égaler l'animal en groſſeur,
> Diſant : „ Regardez bien, ma Sœur;
> „ Eſt-ce aſſez ? dites-moi, n'y ſuis-je pas encore ?
> „ Nenni. - M'y voici donc ? - Point du tout. - M'y
> „ voilà ? -
> „ Vous n'en approchez point „. La chétive pécore
> S'enfla ſi bien qu'elle creva.

On eſt préſent ici à la converſation des deux grenouilles, & ce ſont elles mêmes qu'on entend. Si les tranſitions étoient énoncées, *la ſœur répondit*, *la premiere repartit*, &c; ce ſeroit le poëte qu'on entendroit; il ſeroit entre nous & les acteurs, qui ceſſeroient de nous intéreſſer ou qui nous intéreſſeroient beaucoup moins.

„ Il arive auſſi quelquefois qu'un écrivain, parlant de quelqu'un, tout-d'un-coup ſe met à ſa „ place & joue ſon perſonage; & cette figure „ marque l'impétuoſité de la paſſion :

> „ Mais Hector, qui les voit épars ſur le rivage,
> „ Leur commande à grands cris de quiter le pillage,
> „ D'aller droit aux vaiſſeaux, ſur les Grecs ſe jeter :
> „ Car quiconque mes ieux verront s'en écarter,
> „ Auſſi-tôt dans ſon ſang je cours laver ſa honte.

„ Le poëte retient la narration pour ſoi, comme „ celle qui lui eſt propre; & met, tout-d'un-„ coup & ſans en avertir, cette menace précipi-„ tée dans la bouche de ce guerrier bouillant & „ furieux. En effet ſon diſcours auroit langui, s'il „ y eût entre-mêlé, *Hector dit alors* „.

Ceci eſt le commencement du chap. 23 de Longin, traduit par Boileau, qui continue ainſi : „ Au lieu que par cette Tranſition imprévue il „ prévient le lecteur, & la Tranſition eſt faite „ avant que le poëte même ait ſongé qu'il la fai-„ ſoit „. Boileau donne donc à la figure dont il s'agit le nom de *Tranſition imprévue*, & c'eſt même le titre qu'il a mis à ce chapitre. Cependant qu'appele-t-on communément *Tranſition ?*

Ce sont quelques mots qui annoncent le passage d'une matiere à une autre, ou même d'une proposition à une autre. *Voyez* TRANSITION. Or loin de trouver dans les exemples cités ces annonces du passage d'un discours à un autre, la figure ne consiste que dans la suppression de l'annonce; en sorte qu'il y a plutôt *Transition omise* que *Transition imprévue*. Le passage se fait néanmoins, & sans avoir été annoncé; & Boileau devoit traduire *Passage imprévu*. Longin en effet cite un exemple de Démosthene dans son Oraison pour Aristogiton, où l'orateur, après avoir cherché à exciter l'indignation contre son adversaire, lui adresse tout à coup la parole à lui-même; c'est un passage subit & imprévu d'un personage à un autre; mais il n'y eut jamais & il ne pur jamais y avoir en pareil cas de Transition énoncée. Il n'y a donc point de Transition omise, & conséquemment point de *Disjonction*. (*M. Beauzée*.)

DISPARATE, s. f. C'est le vice contraire à la qualité que nous désignons par le mot d'*Unité*. Il peut y avoir des *Disparates* entre les expressions, entre les phrases, entre les pensées, entre les actions, *&c.* en un mot il n'y a aucun être composé, soit physique, soit moral, que nous puissions considérer comme un tout, entre les défauts duquel nous ne puissions aussi remarquer des *Disparates*. Il y a beaucoup de différence entre les inégalités & les *Disparates*. Il est impossible qu'il y ait des *Disparates* sans inégalités; mais il peut y avoir des inégalités sans *Disparates*. (*M. Diderot*.)

DISPONDÉE, s. m. *Belles Lettres*. Dans l'ancienne Poésie, pied ou mesure de vers qui comprend un double spondée ou quatre syllabes longues, comme *incrementum*, *delectantes*, Σωμάζον-των. (*L'Abbé Mallet*.)

DISPOSITION, s. f. *Belles Lettres*. Partie de la Rhétorique qui consiste à placer & ranger avec ordre & justesse les différentes parties d'un discours.

La *Disposition* est dans l'Art oratoire, ce qu'est un bel ordre de bataille dans une armée, lorsqu'il s'agit d'en venir aux mains; car il ne suffit pas d'avoir trouvé des argumens & des raisons qui doivent entrer dans le sujet que l'on traite, il faut encore savoir les amener, les disposer dans l'ordre le plus propre à faire impression sur l'esprit des auditeurs. Toutes les parties d'un discours doivent avoir entr'elles un juste raport, pour former un tout qui soit bien lié & bien assorti; ce qu'Horace a dit du Poëme, étant exactement applicable aux productions de l'Éloquence:

Singula quæque locum teneant sortita decenter.
De Arte Poet. v. 92.

La *Disposition* est donc l'ordre ou l'arangement des parties d'un discours, qu'on met ordinairement au nombre de quatre; savoir, l'exorde ou début, la narration, la confirmation, & la péroraison ou conclusion: quelques-uns cependant en distinguent jusqu'à six; savoir, l'exorde, la division, la narration, la confirmation, la réfutation, & la péroraison, qu'ils expriment par ce vers technique:

Exorsus, narro, seco, firmo, refello, perora.

Mais il est beaucoup plus simple de comprendre la division dans l'exorde, & la réfutation dans la confirmation.

La *Disposition* est ou naturele ou artificiele; la naturele est celle dans laquelle on vient de ranger toutes les parties du discours. En effet, ce ne sont pas les regles, mais la nature elle-même qui dicte que, pour persuader les auditeurs, 1°. il faut les disposer à écouter favorablement les choses dont on veut les entretenir; 2°. il faut leur donner quelque connoissance de l'afaire que l'on traite, afin qu'ils sachent de quoi il s'agit; 3°. on ne doit pas se contenter d'établir ses propres preuves, il faut renverser celles de ses adversaires; & enfin lorsqu'un discours est étendu, & qu'il est à craindre qu'une partie des choses qu'on a dites ne se soit échapée de la mémoire des auditeurs, il est bon de répéter en peu de mots sur la fin ce qu'on a dit plus au long.

Parmi les modernes, un discours se distribue en exorde, division ou proposition, premiere, seconde, & quelquefois troisieme partie, & péroraison; & dans l'Éloquence du Bâreau, on distingue l'exorde, la narration ou le fait ou la question de droit, la preuve ou les moyens, la réplique ou réponse aux objections, & la conclusion, ou, comme on dit en style de palais, les conclusions.

Par *Disposition* artificiele, on entend celle où, pour quelque raison particuliere, on s'écarte de l'ordre naturel, en mettant une partie à la place de l'autre. *Voyez* chaque partie du discours sous son article, EXORDE, NARRATION, CONFIRMATION, *&c.* (*L'Abbé Mallet*.)

DISPUTE, ALTERCATION, CONTESTATION, DÉBAT, *Synonymes*.

Dispute se dit ordinairement d'une conversation entre deux persones qui diffèrent d'avis sur une même matiere; & elle se nomme *Altercation*, lorsqu'il s'y mêle de l'aigreur. *Contestation* se dit d'une *Dispute* entre plusieurs persones, ou entre deux persones considérables, sur un objet important, ou entre deux particuliers pour une afaire judiciaire. *Débat* est une *Contestation* tumultueuse entre plusieurs persones.

La *Dispute* ne doit jamais dégénérer en *Altercation*. Les rois de France & d'Angleterre sont en *Contestation* sur tel article d'un traité. Il y a eu, au concile de Trente, de grandes *Contestations* sur la résidence. Pierre & Jacques sont en *Contestation* sur les limites de leurs terres. Le Parlement d'Angleterre est sujet à de grands *Débats*. *Voyez* DIFFÉRENT, DÉMÊLÉ, *Syn.* &

DIFFÉRENT, DISPUTE, QUERELLE. *Syn.* (*M. d'Alembert.*)

(N.) DISPUTE, DÉMÊLÉ, *Syn.* Dans l'un & dans l'autre, il y a contrariété d'opinions, la chose n'est pas éclaircie, on n'en est pas d'acord, & l'on cherche à s'expliquer pour savoir à quoi s'en tenir. Quelle est donc la différence de ces deux termes?

Il me semble qu'elle vient de celle des objets, en ce que la *Dispute* roule sur une matiere générale & purement scientifique; & le *Démêlé*, sur une matiere particuliere & qui peut fonder des prétentions d'intérêts: la *Dispute* s'échaufe par le désir de paroître plus habile, le *Démêlé* s'anime par le désir de se faire un droit: c'est l'orgueil qui soutient la *Dispute*, c'est l'avidité qui donne naissance au *Démêlé*. (*M. Beauzée.*)

DISSERTATION, s. f. Ouvrage sur quelque point particulier d'une science ou d'un art. La *Dissertation* est ordinairement moins longue que le traité. D'ailleurs le traité renferme toutes les questions générales & particulieres de son objet; au lieu que la *Dissertation* n'en comprend que quelques questions générales ou particulieres. Ainsi, un traité d'Arithmétique est composé de tout ce qui apartient à l'Arithmétique: une *Dissertation* sur l'Arithmétique n'envisage l'art de compter que sous quelques-unes de ses faces générales ou particulieres. Si l'on compose sur une matiere autant de *Dissertations* qu'il y a de différens points de vue principaux sous lesquels l'esprit peut la considérer; si chacune de ces *Dissertations* est d'une étendue proportionée à son objet particulier; & si elles sont toutes enchaînées par quelque ordre méthodique, on aura un traité complet de cette matiere. (*M. Diderot.*)

(N.) DISSIMILITUDE, s. f. Figure de pensée par combinaison, qui indique ou qui dévelope les différences de deux objets, raprochés d'abord comme analogues. Cette figure est brillante comme la *Similitude* dont elle est le contraire. *Voyez* SIMILITUDE. C'est pourquoi elle exige les mêmes précautions, quand elle est de pur ornement, & ne convient guere qu'aux poëtes, ou aux orateurs dans le genre démonstratif: mais si on la tourne en raisonement, elle est admissible par-tout.

L'Idylle du *Ruisseau*, par madame des Houlieres, est un bel exemple de *Dissimilitude* poëtique: les trois premiers vers établissent l'analogie, & la *Dissimilitude* vient après.

Ruisseau, nous paroissons avoir un même sort:
D'un cours précipité nous allons l'un & l'autre,
Vous, à la mer; nous, a la mort.
Mais, hélas! que d'ailleurs je vois peu de raport
Entre votre course & la nôtre!
Vous vous abandonez, sans remords, sans terreur,
À votre pente naturele;
Point de loi parmi vous ne la rend criminele:
La vieillesse chez vous n'a rien qui fasse horreur;
Près de la fin de votre course,
Vous êtes plus fort & plus beau
Que vous n'êtes à votre source;
Vous retrouvez toujours quelque agrément nouveau:
Si de ces paisibles bocages
La fraîcheur de vos eaux augmente les apas;
Votre bienfait ne se perd pas,
Par de délicieux ombrages
Ils embélissent vos rivages:
Sur un sâble brillant, entre des prés fleuris,
Coule votre onde toujours pure:
Mille & mille poissons dans votre sein nouris
Ne vous attirent point de chagrin, de mépris.
Avec tant de bonheur, d'où vient votre murmure?
Hélas! votre sort est si doux!
Taisez-vous, Ruisseau; c'est à nous
À nous plaindre de la nature.
De tant de passions que nourit notre cœur,
Apprenez qu'il n'en est pas une
Qui ne traîne après soi le trouble, la douleur,
Le repentir, ou l'infortune; *&c.*

Tertullien (*Apologet.* cap. 46.) comparant les vertus des Chrétiens avec celles des célebres philosophes du Paganisme, nous donne un bel exemple d'une *Dissimilitude* oratoire raisonée. „ Oseriez-vous comparer la chasteté de vos philosophes avec celle de nos Chrétiens? Il est „ vrai qu'un certain Démocrite se creva les ieux, „ pour ne pas être sensible à la beauté des „ femmes; & qu'il aima mieux perdre le plaisir „ de la vue, que de supporter le chagrin secret „ de ne le pas posséder: mais un Chrétien voit „ les femmes sans danger & sans désir; & comme „ il est aveugle du cœur, il n'a pas besoin de „ l'être du corps. Parlerez-vous de l'humanité de „ vos sages? Il est vrai que votre Diogene foula „ aux pieds les plus superbes ornemens de Platon, „ par un orgueil plus fin, mais non pas moins „ criminel que celui qu'il condamnoit: mais un „ Chrétien est humble sans affectation, au milieu „ des persones les plus viles & les plus pauvres. „ Direz-vous que la fidélité de vos philosophes „ étois inviolable? Qui ne sait qu'Anaxagoras „ retint un dépôt que ses hôtes lui avoient confié? „ mais un Chrétien est fidele, même à ses plus „ cruels ennemis. Et ne dites pas qu'il y a des „ Chrétiens déréglés; car sachez que, dès-lors „ qu'ils sont déréglés, ils ne sont plus Chrétiens „ & cessent de passer pour tels parmi nous: mais „ il n'en est pas ainsi de vos philosophes; car „ tout scélérats qu'ils sont, ils ne laissent pas „ d'avoir parmi vous le nom de sages & de „ philosophes. Tant il y a peu de ressemblance „ entre un philosophe & un Chrétien, entre un „ disciple de la Grece & un disciple de Jésus-Christ „. (*M. Beauzée.*)

DISSYLLABE, adj. *terme de Grammaire.* C'est un mot qui n'a que deux syllabes; *ver-tu* est *Dissyllabe:*

Dissyllabe: ce mot se prend aussi substantivement. Les *Dissyllabes* doivent être mêlés avec d'autres mots. Dans la Poésie greque & dans la latine, il y a des pieds *dissyllabes*; tels sont le *Spondée*, l'*Iambe*, le *Troquée*, le *Pyrrhique*.

Ce mot vient de *δὶς deux fois*, d'où vient *δισσὸς*, *duplex*, & de *συλλαβὴ*, *syllabe*. Un mot est appelé *monosyllabe* quand il n'a qu'une syllabe, il est *dissyllabe* quand il en a deux; *trissyllabe* quand il en a trois; mais après ce nombre les mots sont dits être *polissyllabes*, c'est-à-dire, de plusieurs syllabes. R. *πολὺς*, *multus*, *frequens*, & *συλλαβὴ syllaba*. (*M. du Marsais.*)

(N.) DISTINCTION, DIVERSITÉ, SÉPARATION, *Synonymes*.

Ces termes supposent plusieurs objets, & expriment une relation qui tient à cette pluralité.

La *Distinction* est opposée à l'identité; il n'y a point de *Distinction* où il n'y a qu'un même être. La *Diversité* est opposée à la similitude; il n'y a point de *Diversité* entre des êtres absolument semblables. La *Séparation* est opposée à l'unité; il n'y a point de *Séparation* entre des êtres qui en constituent un seul.

Il y a *Distinction* entre l'âme & le corps, puisque ce sont deux substances différentes, & non la même: il y a aussi *Diversité*, puisque la nature de l'un ne ressemble point à la nature de l'autre: mais pendant la vie de l'homme il n'y a point de *Séparation*, puisque leur union constitue l'individu.

Un auteur moderne a cité comme deux ouvrages différens, celui de la *Justesse de la langue françoise*, & les *Synonymes françois* de l'abbé Girard. Mais c'est le même ouvrage sous deux noms différens, & il n'y a point de *Distinction*. Cependant il y a *Diversité*; parce que ce sont deux éditions du même livre, très-éloignées d'être semblables. Le second volume qu'on a ajouté à la derniere, est nécessairement distingué du premier, puisqu'ils ne sont pas de la même main, ni le même volume: l'éditeur voudroit bien qu'on n'aperçût pas la *Diversité* de la composition, & sur-tout par raport aux articles qui sont de lui; mais il sera content, si le Public éclairé, juge qu'on ne doit point séparer l'un de l'autre. (*M. Beauzée.*)

(N.) DISTINGUER, SÉPARER, *Synonymes*.

On *distingue* ce qu'on ne veut pas confondre. On *sépare* ce qu'on veut éloigner.

Les idées qu'on se fait des choses, les qualités qu'on leur attribue, les égards qu'on a pour elles, & les marques qu'on leur atache ou dont on les désigne, servent à les *distinguer*. L'arangement, la place, le temps, & le lieu, servent à les *séparer*.

Vouloir trop se *distinguer* des persones avec qui nous devons vivre, c'est leur donner occasion de se *séparer* de nous.

La différence des modes & du langage *distingue* plus les nations que celle des mœurs. L'absence *sépare* les amis sans en désunir le cœur: je n'oserois dire la même chose des amans; & ce n'est qu'à l'égard de ceux-ci que le proverbe dit que les absens ont tort. (*L'Abbé Girard.*)

DISTIQUE, s. m. *Belles Lettr.* C'est un couplet de vers, ou petite piece de Poésie dont le sens se trouve renfermé dans deux vers, l'un hexametre, & l'autre pentametre; tel est ce fameux *Distique* que Virgile fit à l'occasion des fêtes données par Auguste:

Nocte pluit tota, redeunt spectacula mane;
Divisum imperium cum Jove Cæsar habet.

Et celui-ci, bien plus digne d'être connu:

Unde superbit homo, cujus conceptio culpa,
Nasci pœna, labor vita, necesse mori?

Ce mot est formé du grec *δὶς deux fois*, & de *στίχος*, *vers*.

Les *Distiques* de Caton sont fameux, & plus admirables par l'excellente Morale qu'ils renferment, que par les grâces du style. *Voyez* ce qu'en dit Vigneul-Marville, *tome I*, *page* 54 & 55. (*L'Abbé Mallet.*)

Les Élégies des anciens ne sont qu'un assemblage de *Distiques*; & à l'exception des Métamorphoses, c'est la forme qu'Ovide a donnée à tous ses autres ouvrages.

Quelques-uns de nos poêtes ont écrit en *Distiques*; ce sont communément ceux qui ont pensé vers à vers. On dit de Boileau, qu'il commençoit par le second vers, afin de s'assurer qu'il seroit le plus fort. Cette marche est monotone & fatiguante à la longue: elle rend le style lâche & diffus, atendu qu'on est obligé souvent d'étendre, & par consequent d'afoiblir sa pensée, afin de remplir deux vers de ce qui peut se dire en un: elle est sur-tout vicieuse dans la Poésie dramatique, où le style doit suivre les mouvemens de l'âme, & approcher le plus qu'il est possible de la marche libre & variée du langage naturel. En général, la grande maniere de versifier, c'est de penser en masse, & de remplir chaque vers d'une portion de la pensée, à peu près comme un sculpteur prend ses dimensions dans un bloc pour en former les différentes parties d'une figure ou d'un groupe, sans altérer les proportions. C'est la maniere de Corneille, & de tous ceux dont les idées ont coulé à pleine source. Les autres ont produit les leurs, pour ainsi dire, goute à goute; & leur style est comme un filet d'eau, pure à la vérité, mais qui tarit à chaque instant. *Voyez* Style, Vers, &c. (*M. Marmontel.*)

DISTRIBUTIF, IVE. adj. *Gram.* Sens *distributif*, qui est opposé au sens *collectif*. *Distributif* vient du latin *Distribuere*, distribuer, partager; la justice *distributive*, qui rend à chacun ce qui lui apartient. *Collectif* vient de *Colligere*, recueillir,

assembler. *Saint Pierre étoit Apôtre*. Apôtre est-là dans le sens *distributif*, c'est-à-dire que S. Pierre étoit l'un des Apôtres. Il y a des propositions qui passent pour vraies dans le sens collectif, c'est-à-dire, quand on parle en général *de toute une espece*; & qui seroient très-fausses, si l'on en faisoit l'application à chaque individu de l'espece, ce qui seroit le sens *distributif*. Par exemple, on dit des habitans de certaines provinces, qu'ils sont vifs, emportés, ou qu'ils ont tel ou tel défaut: ce qui est vrai en général & faux dans le sens *distributif*; car on y trouve des particuliers qui sont exempts de ces défauts & doués de vertus contraires. (*M. du Marsais*.)

DISTRIBUTION, s. f. *Figure de Rhétorique*, par laquelle on fait avec ordre la division & l'énumération des qualités d'un sujet: telle est cette peinture que David fait des méchants. „ Leur gosier „ est comme un sépulcre ouvert; ils se sont ser„ vis de leurs langues pour tromper avec adresse; „ ils ont sur leurs levres un venin d'aspic; leur „ bouche est remplie de malédictions & d'amer„ tume; leurs pieds sont vîtes & légers pour ré„ pandre le sang „. *Voyez* Enumération & Description. (*L'Abbé Mallet*.)

DITHYRAMBE, s. m. *Belles Lettres*, *Poésie*. Que dans un pays où l'on rendoit un culte serieux au dieu du vin, on lui ait adressé des hymnes, & que dans ces hymnes les poëtes aient imité le délire & l'ivresse, rien de plus naturel; & si les Grecs eux-mêmes méprisoient les abus de cette Poésie extravagante, au moins devoient-ils en approuver l'usage, & en couroner les succès. Mais qu'on ait voulu renouveler cette folie dans des temps & parmi des peuples où Bacchus étoit une fable, c'est une froide singerie qui n'a jamais dû réussir.

Sans doute le bon goût & le bon sens approuvent que, pour des genres de Poésie dont la forme n'est que la parure, & dont la beauté réelle est dans le fond, le poëte se transporte en idée dans des pays & dans des temps dont le culte, les mœurs, les usages n'existent plus, si tout cela est plus favorable au dessein & à l'effet qu'il se propose. Par exemple, il n'est plus d'usage que les poëtes chantent sur la lyre dans une fête ou dans un festin; mais si, pour donner à ses chants un caractere plus auguste ou un air plus volupteux, le poëte se suppose la lyre à la main, & couroné de lauriers comme Alcée, ou de fleurs comme Anacréon, cette fiction sera reçue comme un ornement du tableau. Mais imiter l'ivresse sans autre but que de ressembler à un homme ivre; ne chanter de Bacchus que l'étourdissement & que la fureur qu'il inspire, & faire un poëme rempli de ce délire insensé; à quoi bon? quel en est l'objet? quelle utilité ou quel agrément résulte de cette peinture? Les Latins eux-mêmes, quoique leur culte fût celui des Grecs, ne respectoient pas assez la fureur bachique pour en estimer l'imitation; & de tous les genres de Poésie, le *Dithyrambe* fut le seul qu'ils dédaignerent d'imiter. Les Italiens modernes sont moins graves; leur *imagination singeresse & imitatrice*, pour me servir de l'expression de Montagne, a voulu essayer de tout; ils se sont exercés dans la Poésie *dithyrambique*, & pensent y avoir excellé. Mais à vrai dire, c'est quelque chose de bien facile & de bien peu intéressant, que ce qu'ils ont fait dans ce genre (*a*). Rien certainement ne ressemble mieux à l'ivresse, que le chœur des Bacchantes d'Ange Politien, dans sa fable d'Orphée; mais quel mérite peut-il y avoir à dire en vers: *Je veux boire. Qui veut boire? La montagne tourne, la tête me tourne. Je chancele. Je veux dormir*, &c.

La vérité, la ressemblance n'est pas le but de l'imitation; elle n'en est que le moyen: & s'il n'en résulte aucun plaisir pour les sens, pour l'esprit, ou pour l'âme; c'est un badinage insipide, c'est de la peine & du temps perdus.

Nos anciens poëtes du temps de Ronsard, qui faisoient gloire de parler grec en françois, ne manquerent pas d'essayer aussi des *Dithyrambes*; mais ni notre langue, ni notre imagination, ni notre goût ne se sont prétés à cette docte extravagance. Nos chansoniers, au lieu de Bacchus, ont pris pour leur héros Grégoire, personage idéal, dont le nom a fait fortune, à cause qu'il rimoit à *Boire*. Mais nous n'avons jamais aтaché aucun mérite sérieux à ces chansons nées dans l'ivresse & dans la gaité de la table, quoiqu'il y eût presque toujours de la verve, un tour original, & des traits d'un badinage ingénieux. (*M. Marmontel*.)

DITHYRAMBIQUE, adj. *Belles Lettres*. Ce qui apartient au *Dithyrambe*. *Voyez* Dithyrambe. On dit *Vers dithyrambique*, *poëte dithyrambique*, *style & feu ou enthousiasme dithyrambique*. Un mot *composé* & *dithyrambique* a quelquefois sa beauté, ainsi que l'observe M. Dacier; mais ce ne peut guere être que dans les langues greque & latine: les modernes sont ennemies de compositions hardies qui réussissoient si bien autrefois. Quelques-uns appelent *dithyrambiques* des pieces faites dans le goût de l'Ode, qui ne sont point distinguées par strophes; & qui sont composées de ces plusieurs sortes de vers indifféremment; mais ce méchanisme ne constituoit pas uniquement chez les anciens la Poésie *dithyrambique*, il n'en faisoit que la moindre partie.

(*a*) La langue italiene flexible à tout genre de Poésie, & l'imagination fertile des Italiens, leur ont fourni les moyens d'imiter très-heureusement les Grecs même dans les Dithyrambes. Pour s'en convaincre il ne faut que lire le Dithyrambe d'Ange Politien dans son texte original, & sur-tout le *Bacco in Toscana* de Redi, qui a porté ce genre de Poésie au plus haut degré de perfection. (G)

La Poésie *dithyrambique*, née, comme nous l'avons déja dit, de la débauche & de la joie, n'admétoit d'autres regles que les faillies, ou, pour mieux dire, les écarts d'une imagination échaufée par le vin. Les regles n'y font pourtant pas totalement négligées, mais elles-mêmes doivent être conduites avec art pour modérer ces faillies qui plaisent à l'imagination; & l'on pouroit en ce sens appliquer aux vers *dithyrambiques*, ce qu'un de nos poëtes a dit de l'Ode:

Son style impétueux souvent marche au hazard,
Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.
Boileau, Art poét. ch. ij.

Voyez Pindarique. (*L'Abbé* Mallet.)

(N.) DITROCHÉE, f. m. Terme de la Poésie greque & latine: il est synonyme de *Dichorée*. *Voyez* ce mot. (*M.* Beauzée.)

(N.) DIURNE, QUOTIDIEN, JOURNALIER, *Synonymes*.

Ces trois mots désignent tous un raport à tous les jours, mais sous des aspects assez différens pour ne devoir pas être confondus.

Ce qui est *diurne* revient réguliérement chaque jour, & en occupe toute la durée, soit qu'on entende par-là une révolution entiere de vingt-quatre heures, soit qu'on ne désigne que la partie de cette révolution que le soleil ou toute autre étoile est sur l'horizon.

Ce qui est *quotidien* revient chaque jour, mais sans en occuper toute la durée, & sans autre régularité que celle du retour.

Ce qui est *journalier* se répete comme les jours, mais varie de même; il peut en occuper ou n'en pas occuper toute la durée.

Diurne est un terme didactique, parce qu'il n'apartient qu'aux sciences rigoureuses d'apprécier les objets avec l'exactitude que comporte la signification totale de ce mot. Ainsi, l'on dit en Astronomie. La révolution *diurne* de la terre, pour désigner sa révolution autour de son axe en vingt-quatre heures; Arc *diurne*, pour désigner l'arc que le soleil, la lune, ou les étoiles décrivent ou paroissent décrire chaque jour entre leur lever & leur coucher.

Quotidien est un terme du langage commun, mais consacré à caractériser ce qui ne manque pas de recomencer chaque jour, quoiqu'accidentélement. C'est pour cela que dans l'Oraison dominicale il est mieux de dire, Notre pain *quotidien*, que de dire, Notre pain de chaque jour; parce que nos besoins, soit temporels soit spirituels, renaissent en effet tous les jours; „ Et pour marque, „ dit le P. Bouhours (*Rem. nouv. sur la langue „ françoise*, Tom. I.), que ce pain *quotidien* „ est une expression consacrée, c'est qu'elle a „ passé en proverbe, pour exprimer une chose „ ordinaire; C'est, dit-on, son pain *quotidien* „. On appele aussi fievre *quotidiene*, une espece de fievre intermittente, qui vient & cesse tous les jours, & est suivie de quelques heures d'intermission.

Journalier apartient absolument au langage commun, & s'applique à toutes les autres choses qui se répetent tous les jours avec des variations accidenteles. Ainsi, l'on dit, L'expérience *journaliere*, Des occupations *journalieres*, Un travail *journalier*; pour marquer un expérience, des occupations, un travail, qui recomencent chaque jour: & l'on ne pouroit pas y employer les termes de *Diurne* ou de *Quotidien*, qui excluroient l'idée de variation. Cette idée est si propre au mot *Journalier*, qu'il s'emploie même pour la marquer uniquement; & nous disons, Une humeur *journaliere*, Les armes sont *journalieres*; pour dire une humeur changeante, les armes sont sujetes à des variations. Quelquefois on dit *Journalier* pour *Diurne*, parce qu'on fait abstraction de la régularité; Le mouvement *journalier* du ciel: mais on ne peut jamais dire *Journalier* pour *Quotidien*.

Le P. Bouhours traite de bizâreries difficiles à expliquer, ces distinctions dont il me semble que je viens de rendre raison. Combien de fois les grammairiens ont-ils regardé comme des caprices déraisonables de l'Usage, des expressions très-fines dont ils n'apercevoient pas le fondement! L'Usage est souvent plus éclairé qu'on ne pense. (*M.* Beauzée.)

(N.) DIVISER, PARTAGER, *Synonymes*.

L'un & l'autre de ces mots signifient que d'un Tout on en fait plusieurs parties: mais celui de *Diviser* ne marque précisément que la désunion du Tout pour former de simples parties; & celui de *Partager*, outre cette désunion du Tout, a de plus un certain raport à l'union propre de chaque partie, pour en former de nouveaux Touts particuliers.

La différence des intérêts *divise* les princes; celle des opinions *partage* les peuples.

On *divise* le Tout en ses parties; on le *partage* en ses portions. Voilà pourquoi l'on dit, *Diviser* un cercle, *Partager* un héritage. (*L'Abbé* Girard.)

(N.) DIVISION, f. f. *Belles Lettres*, *Art orat.* Rien de plus vain que l'affectation de *diviser* un sujet simple, un sujet que l'esprit embrasse, pour ainsi dire, d'un coup d'œil. Quand l'orateur a bien conçu le sien, & qu'il l'a pénétré dans toute sa profondeur & dans toute son étendue, s'il est obligé d'y chercher une *Division*, c'est un signe infaillible qu'il n'en a pas besoin. Les *Divisions* nécessaires sont celles qui se présentent naturélement & sans peine: où il n'y a point de masses distinctes, il ne faut point de *Division* expresse; il ne faut que de l'ordre, de la méthode, de la progression dans le dévelopement des idées. C'est fatiguer l'esprit de l'auditeur, plutôt que de le soulager, que de lui présenter des *Divisions* subtiles qui lui échapent mal-gré lui; & plus elles sont fugitives, plus elles étoient superflues.

C'est contre cette économie, puérilement recherchée, d'un discours dont le caractere répugne à l'affectation, que Fénelon s'est élevé; c'est de cet arangement symmétrique & curieusement compassé, que la Bruyere a fait sentir le ridicule. Mais autant il y a de petitesse d'esprit à affecter une *Division* inutile, autant il y auroit de négligence à laisser confondre les parties d'un sujet vaste & compliqué.

Il faut, dit Platon, *regarder comme un dieu celui qui sait bien définir & bien* diviser. L'un & l'autre en effet suppose un esprit, qui non seulement embrasse les objets dans toute leur étendue, mais qui les pénetre à fond dans tous les points, qui non seulement en conçoive nétement la nature & l'essence, mais qui les voie sous toutes les faces & en saisisse tous les raports.

Ce n'est donc pas un art futile que Cicéron nous a prescrit, lorsqu'il a fait de la *Division* un des préceptes de sa méthode: *Recte habita in causa partitio illustrem & perspicuam totam efficit orationem*. (I. De Inv. xxij, 31.)

Il distingue deux sortes de *Divisions*. L'une est celle qui sépare de la cause ce qui est convenu, & la réduit à ce qui est en question. Par exemple, s'il s'agissoit, dit-il, d'absoudre Oreste du meurtre de sa mere, son défenseur diroit: „ Que la mere „ ait été tuée par le fils, c'est un fait dont je „ conviens avec mes adversaires; qu'Agamemnon „ ait été tué par sa femme, c'est encore un fait „ dont mes adversaires convienent avec moi „ (*Ib.*). La controverse ou l'état de la cause se réduit donc alors à savoir si le fils est coupable d'avoir vengé son pere, & à quel point il est coupable: c'est à quoi se doit atacher l'attention des juges & l'Éloquence de l'orateur. L'autre est celle qui, dans la cause même réduite au point de la question, expose en peu de mots la distinction des choses dont il importe de parler.

La premiere désigne à l'auditeur l'objet dont il doit s'occuper, & délivre son attention de ce qui ne fait plus de difficulté dans la cause; la seconde lui marque, dans le plan du discours, des points fixes, pour apuier son attention & sa mémoire, & lui trace la route que l'orateur va suivre & va lui faire parcourir avant d'ariver à son but. Or c'est non seulement une aide pour l'entendement & pour la mémoire, mais c'est sur-tout un soulagement pour l'attention de l'auditeur: car si rien n'est plus décourageant pour le voyageur qu'une route inconnue, sur laquelle il ne sait jamais le chemin qu'il a fait & celui qui lui reste à faire; rien de même n'est plus pénible pour l'auditeur, qu'un long discours, dont il ne connoît ni l'étendue ni le terme; & au contraire c'est pour l'un & l'autre un délassement véritable, que de pouvoir mesurer leur progrès.

La premiere espece de *Division* que Cicéron prescrit, n'est proprement qu'une réduction de la cause à son point de difficulté & de controverse. La seconde, & la véritable, est celle qui, dès l'exposition du sujet, le distribue en ses parties essentieles & distinctes; & les qualités qu'il y exige sont la briéveté, l'intégrité, la simplicité.

1°. *La briéveté:* il n'y admet que les mots nécessaires: aucune circonlocution, aucun ornement étranger. Observons en passant que, contre cette regle, le plus grand nombre de nos prédicateurs affectent de tourner & d'amplifier leur *Division*, de maniere qu'ils rendent trouble ce qu'il doit y avoir de plus clair; qu'ils rendent vague ou confus, ce qu'il doit y avoir de plus précis & de plus simple; & qu'après avoir fait, en écoliers, leur theme de plusieurs façons, ils ne laissent dans les esprits qu'un fatiguant amâs de Synonymes & d'Antitheses. Ces *Divisions* laborieuses sont communément celles dont nous avons parlé, & qui n'étant pas données par la nature, sont le travail futile de l'esprit & de l'art. Celle qui se présente d'elle-même à la réflexion, s'énonce en peu de mots; &, comme les points en sont bien marqués, on n'a pas besoin, pour les démêler, d'une analyse métaphysique.

2°. *L'intégrité*: Cicéron l'appele *Absolution*, pour exprimer la correspondance complete de la *Division* avec l'étendue du sujet & ses parties intégrantes: car il faut bien se garder, dit-il, d'y rien omettre d'essentiel à la cause, & à quoi l'on soit obligé de recourir après l'avoir oublié, ce qui seroit dans l'orateur une mal-adresse honteuse; *id quod vitiosissimum ac turpissimum est*. (Ibid. 32.)

On manque à ce précepte, lorsqu'au lieu d'embrasser toute l'idée de son sujet, on n'en présente qu'une face; & c'est ce qui arive fréquemment dans ce genre d'Éloquence philosophique ou religieuse, que les anciens appeloient *indéfini*, & dans lequel on agite, non des causes particulieres, mais des questions générales. „ N'est-ce pas, demandois-je à un prédicateur célebre, n'est-ce „ pas une heureuse *Division* que celle de Cheminais dans son sermon de l'Ambition, où il „ montre qu'*elle ne fait que des esclaves & des* „ *tyrans?*

„ Cette *Division*, me dit-il, a le défaut de „ trop restreindre l'idée du sujet; & je la crois „ mieux embrassée, si dans le pacte de la fortune avec l'ambitieux, on fait voir *ce qu'elle* „ *exige & ce qu'elle donne* „. En effet dans ce plan je vis la chose toute entiere, au lieu que celle de Cheminais n'en présente que deux aspects.

3°. *La simplicité*, que Cicéron appele *Paucitas*: elle consiste à ne prendre pour membre de la *Division* que les idées principales & distinctes l'une de l'autre. Si l'orateur, en ataquant un mauvais citoyen, disoit de lui: „ Je prouverai „ que par sa cupidité, son audace, & son ava- „ rice, il a fait toute sorte de maux à la Répu- „ blique „. (*Ibid.* xxiij. 32.) la *Division* seroit vicieuse, puisque l'idée de *Cupidité* renferme celle d'*Avarice*. C'est la faute la plus commune du vulgaire des orateurs.

Il peut ariver cependant que la *Division* manque de simplicité, quoique les parties en soient distinctes; & c'est ce qui ative fréquemment dans nos sermons, lorsque l'orateur, après avoir *divisé*, *subdivisé*, fait de son discours comme un arbre dont les branches s'épuisent en se ramifiant & ne poussent qu'un bois sans fruit.

Dans le genre oratoire, il faut se souvenir que rien ne frape la multitude que les grandes masses: les détails multipliés papillotent aux ieux de l'esprit, se confondent dans la mémoire, & ne font sur l'âme que des impressions légeres & fugitives comme eux.

L'abus des *Subdivisions* n'en exclut pourtant pas l'usage; & lorsque le dévelopement du sujet les exige, elles sont placées: mais alors même, dit Cicéron, la simplicité consiste à ne pas y admetre de superfluités, comme l'orateur, qui diroit: „ Ce dont mes adversaires sont accusés, je prou-„ verai qu'ils l'ont pu faire, qu'ils l'ont voulu „ faire, & qu'ils l'ont fait „; (*Ib.* 33.) car s'il est prouvé qu'ils l'ont fait, le reste devient inutile. Mais Cicéron lui-même ne semble-t-il pas tomber dans ce défaut, lorsque dans la VII des Philippiques, (*iij*, 9.) il *divise* ainsi: *Cur pacem nolo? quia turpis est, quia periculosa, quia esse non potest?* Car s'il est prouvé que la paix avec Antoine est impossible, il est superflu de faire voir qu'elle seroit honteuse & dangereuse. Lui-même, il dit ailleurs que dans le genre délibératif, les deux grands moyens sont l'impossibilité ou la nécessité; mais ces deux moyens ne sont pas toujours bien démontrés, & c'est alors qu'ils ont besoin d'apui.

Voyez le modele des *Subdivisions* dans le sermon de Massillon sur la Mort du Pécheur & sur celle du Juste, sermon que je regarde comme le chef-d'œuvre de l'Éloquence de la Chaire.

Que la *Division* soit complete, précise, & distincte; c'est-à-dire, qu'elle embrasse tout son sujet, qu'elle ne s'étende point au delà, que les parties qu'elle distingue ne rentrent point l'une dans l'autre, qu'elles soient toutes correspondantes & comme les branches d'une tige commune partant toutes du même point; ce sont des regles que la Philosophie observe comme l'Éloquence. Cicéron les étend à toute sorte de composition raisonée; & il en cite pour exemple (*I. De Inv.* xxiij, 33.) la belle exposition de l'Andriene de Térence, où Cimon dit à son esclave:

Eo pacto & gnati vitam, & consilium meum
Cognoscis, & quid facere in hac re te velim.

En effet, dans l'instruction du vieillard, cette *Division* est remplie.

Toutes ces regles sont celles du bon sens; & elles seroient superflues, si ce qu'on appele le sens commun étoit moins rare. Mais soit manque de réflexion ou de justesse dans l'esprit, on voit tous les jours ceux qui méprisent les regles, & qui nous disent avec confiance que le talent n'en a pas besoin, prouver, par leurs écrits, qu'avec le talent même on a tort de les négliger.

Je n'ajouterai plus qu'une observation; c'est que la *Division* la plus ingénieuse, la plus séduisante pour l'orateur, le trompe fort souvent, en ce que l'une des parties est féconde & favorable à l'Éloquence, & que l'autre est stérile & ne peut lui fournir que des détails inanimés. Dans une cause où le sujet commande, c'est un mal sans remede. Tout ce que l'orateur peut faire alors, c'est de disposer son sujet de façon que la partie aride & épineuse soit la premiere & la plus courte; & que celle qui donne lieu à des tableaux frapans, à des mouvemens pathétiques, soit la derniere & la plus étendue: c'est ce que Cicéron a observé singuliérement dans son plaidoyer pour Milon.

Cette méthode est d'autant plus facile à pratiquer, que, dans presque toutes les causes, le sujet présente d'abord ce qu'il a de litigieux; & qu'après la discussion, se place, comme de soi même, ce qu'il a de plus oratoire.

Mais dans un genre d'Éloquence où l'orateur est libre de choisir ses sujets, il manque d'art, si l'une des parties est riche & belle aux dépens de l'autre. L'Éloquence, comme la Poésie, doit aller en croissant, non pas du foible au fort, du mal au bien, mais du bien au mieux, & de l'intéressant au plus intéressant encore. Les commençans, faute de prévoyance, se laissent éblouir par les beautés que leur présente une premiere partie; & quand ils arivent à la seconde, leur sujet se trouve épuisé. D'autres comptent sur les ressources de leur seconde partie, pour relever la foiblesse de la premiere & pour réchaufer l'auditoire; il n'est plus temps, l'auditoire est glacé, & son attention rebutée. L'homme habile, en méditant sa *Division*, prévoit pese, & balance ce que chaque partie de son sujet peut lui donner.

Et qua
Desperat tractata nitescere posse relinquit.
Hor. *Art. poet.* 150.

Au reste, le plus sûr moyen de trouver aisément des *Divisions* heureuses, c'est de concevoir puissament des sujets vastes & féconds.

Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.
Id. ib. 40.

(*M. Marmontel.*)

(N.) DOCTE, DOCTEUR, *Synonymes.*

Être *docte*, c'est être véritablement savant & habile: être *Docteur*, c'est non seulement être habile homme, mais avoir donné de la science certaines preuves, par lesquelles on ait obtenu ce titre.

Il faut néanmoins avouer que depuis quelques

années on a mis une autre différence entre ces deux mots, & qu'aujourd'hui le mot de *Docteur* est fort au dessous de *Docte*; ce qui est venu de ce que, dans un grand nombre d'habiles gens qui avoient ce degré, quelques-uns, ne soutenant pas leur nom par leur science, se sont trouvés *Docteurs* sans être *doctes*. Cella a suffi pour ravaler un titre si beau: car c'est un vice qu'on ne guérira jamais, de juger du particulier au général dans les choses désavantageuses. (*Andry de Boisregard*.) *Refl. sur l'Usage prés. de la langue fr.* tome 1.)

De là vient la distinction plaisante que donne peut-être trop sérieusement la Bruyere. (*M. Beauzée*.)

Un homme à la Cour & souvent à la ville, qui a un long manteau de soie ou de drap de Hollande, une ceinture large & placée haut sur l'estomac, le soulier de maroquin, la calote de même d'un beau grain, un collet bien fait & bien empesé, les cheveux arangés, & le teint vermeil; qui avec cela se souvient de quelques distinctions métaphysiques, explique ce que c'est que la lumiere de gloire, & sait précisément comment l'on voit Dieu: cela s'appele un *Docteur*. Une persone humble, qui est ensévelie dans le cabinet; qui a médité, cherché, consulté, confronté, lu, ou écrit pendant toute sa vie, est un homme *docte*. (La Bruyere; caract. *ch. ij.*)

* DON, PRÉSENT, *Synonymes*.

Ces deux mots signifient ce qu'on donne à quelqu'un sans y être obligé. Le *Présent* est moins considérable que le *Don*, & se fait à des persones moins considérables, excepté dans un cas dont nous parlerons tout à l'heure.

Ainsi, on dira d'un prince qu'il a fait *Don* de ses États à un autre, & non qu'il lui en a fait *Présent*. Par la même raison, un prince fait à ses sujet des *Présents*; & les sujets font quelquefois des *Dons* au prince, comme les *Dons gratuits* du Clergé & des États. Les princes se font des *Présens* les uns aux autres par leurs ambassadeurs. Deux persones se font par contrat un *Don* mutuel de leurs biens.

On dira au figuré, Le *Don* des langues, le *Don* des larmes, &c.; & en général tout ce qui vient de Dieu s'appele *Don* de Dieu: c'est une exception à la regle générale. (*M. d'Alembert*.)

(¶ Ceci même me feroit croire que la premiere & principale différence du *Don* & du *Présent*, consiste en ce que le *Présent* est moins considérable que le *Don*. L'auteur reconoît que les princes se font des *Présents* les uns aux autres; ainsi, la seconde qualité qu'il attribue au *Présent*, d'être fait à des persones moins considérables, ne lui est point essentiele. Les biens dont on nous acorde le domaine entier; dont nous faisons usage sans les détruire, & qui sont immeubles, sont, je crois, les véritables objets du *Don*; on en transporte la propriété sans les déplacer. Les biens qui se détériorent par l'usage & qui sont mobiliers, sont les objets du *Présent*: on les déplace pour en transporter la propriété.) (*M. Beauzée*.)

On dit des talens de l'esprit & du corps, qu'ils sont un *Don* de la Nature; & des biens de la terre, qu'ils en sont des *Présents*. On dit, Les *Dons* de Cérès & de Pomone, & les *Présents* de Flore; parce que les premiers sont de nécessité plus absolue, & les autres de pur agrément. (*M. d'Alembert*.)

(N.) DONNER, PRÉSENTER, OFFRIR, *Synonymes*.

L'idée du don est le fondement essentiel & commun qui rend synonyme en beaucoup d'occasions la signification de ces mots: mais *Donner* est plus familier; *Présenter* est plus respectueux; *Offrir* est quelquefois religieux. Nous *donnons* aux domestiques; nous *présentons* aux princes; nous *offrons* à Dieu.

On *donne* à une persone, afin qu'elle reçoive. On lui *présente*, afin qu'elle agrée. On lui *offre*, afin qu'elle accepte.

Nous ne pouvons *donner* que ce qui est à nous; *offrir* que ce qui est en notre pouvoir; mais nous *présentons* quelquefois ce qui n'est ni à nous ni en notre puissance.

Donner marque plus positivement l'acte de la volonté qui transporte actuélement la propriété de la chose. *Présenter* désigne proprement l'action extérieure de la main ou du geste, pour livrer la chose dont on veut transporter la propriété ou l'usage. *Offrir* exprime particuliérement le mouvement du cœur qui tend à ce transport. Ainsi, la valeur des deux derniers mots a plus de raport à la partie préliminaire du don; & celle du premier en a davantage à ce qui rend cet acte pleinement exécuté: c'est pourquoi l'on peut fort bien dire qu'on *présente* en *donnant*, & qu'on *offre* pour *donner*; mais on ne peut changer l'ordre de ce sens.

Les biens, le cœur, l'estime se *donnent*. Les respects, le pain bénit, les cayers des États ou des délibérations se *présentent*. Les services personels s'*offrent*.

Ce n'est pas toujours la libéralité qui fait *donner*; l'intérêt y a quelquefois beaucoup de part. La maniere de *présenter* peut être plus agréable, que le don même de la chose. On *offre* plus souvent par pure politesse, que par affection de cœur. (*L'Abbé Girard*.)

DORIQUE, adj. *Terme de Gram.* Le dialecte *dorique* est un des quatre dialectes ou manieres de parler qui avoient lieu parmi les Grecs. *Voyez* Dialecte.

Les Lacédémoniens, & particuliérement ceux d'Argos, furent les premiers qui s'en servirent; de là il passa dans l'Épire, la Libye, la Sicile, l'île de Rhodes, & celle de Crete. C'est dans ce dialecte qu'ont écrit Archimede, Théocrite, & Pindare.

Cependant on peut dire que le dialecte *dorique* étoit la maniere de parler particuliere aux Do-

riens, après qu'ils se furent retirés vers le mont Parnasse, & qu'il devint ensuite commun aux Lacédémoniens, qui le porterent à d'autres peuples.

Quelques auteurs ont distingué le dialecte lacédémonien du dialecte *dorique*; mais ces deux dialectes ne sont en effet que le même, si l'on en excepte quelques expressions particulieres aux Lacédémoniens, comme l'a montré Rulandus dans son excellent traité *De lingua græca ejusque dialectis, lib. V.*

Outre les auteurs dont nous avons déja parlé, & qui ont écrit dans le dialecte *dorique*, on peut compter Archytas de Tarente, Dion, Callinus, Simonides, Bacchylides, Alcman, *&c.*

On trouve le dialecte *dorique* dans les inscriptions de plusieurs médailles des villes de la grande Grece & de la Sicile, comme ΑΜΒΡΑΚΙΩΤΑΝ. ΑΠΟΛΛΟΝΙΑΤΑΝ. ΑΚΕΡΟΝΤΑΝ. ΑΚΤΡΙΤΑΝ. ΗΡΑΧΛΕΩΝΤΑΝ. ΤΡΑΚΙΝΙΩΝ. ΘΕΡΜΙΤΑΝ. ΚΑΤΛΟΝΙΑΤΑΝ. ΚΟΠΙΑΤΑΝ. ΤΑΤΡΟΜΕΝΙΤΑΝ; ce qui prouve que ce dialecte étoit en usage dans toutes ces villes.

Voici les segles que la Grammaire de Port-Royal donne pour discerner le dialcete *dorique*:

D'ἦτα, d'ω grand, d'ε, d'ε, & d'υ, l'α, fait le *Dore*;
D'η fait ἦτα; d'υ, ω; & d'ω, ου fait encore;
Ôte ι de l'infini; & pour le singulier
Se sert au féminin du nombre pluriel.

Voyez le Dictionaire de Trévoux & Chambers. (*L'Abbé* MALLET.)

DOULEUR, CHAGRIN, TRISTESSE, AFFLICTION, DÉSOLATION, *Synonymes.*

Ces mots désignent en général la situation d'une âme qui soufre. *Douleur* se dit également des sensations désagréables du corps, & des peines de l'esprit ou du cœur: les quatre autres ne se disent que de ces dernieres. De plus *Tristesse* differe de *Chagrin*, en ce que le *Chagrin* peut être intérieur, & que la *Tristesse* se laisse voir au dehors. La *Tristesse* d'ailleurs peut être dans le caractere ou dans la disposition habituele, sans aucun sujet; & le *Chagrin* a toujours un sujet particulier.

L'idée d'*Affliction* ajoute à celle de *Tristesse*; celle de *Douleur*, à celle d'*Affliction*; & celle de *Désolation*, à celle de *Douleur*.

Chagrin, *Tristesse* & *Affliction*, ne se disent guere en parlant de la *Douleur* d'un peuple entier, sur-tout le premier de ces mots. *Affliction* & *Désolation* ne se disent guere en Poésie, quoique *Affligé* & *Désolé* s'y disent très-bien. *Chagrin*, en Poésie, sur-tout lorsqu'il est au pluriel, signifie plutôt *Inquiétude* & *Souci*, que *Tristesse* apparente ou cachée. *Voyez* CHAGRIN, TRISTESSE, MÉLANCHOLIE, *Synonymes.*

Je ne puis m'empêcher, à cette occasion, de raporter ici un beau passage du quatrieme livre des Tusculanes, dont l'objet est à peu près le même que celui de cet article, & dont j'ai déja dit un mot dans l'*article* DICTIONAIRE, à l'occasion des synonymes de la langue latine.

Ægritudo, dit Cicéron, (*chap. 7*) *est opinio recens mali præsentis, in quo demitti contrahique animo rectum esse videatur.... Ægritudini subjiciuntur... angor, mæror, luctus, ærumna, dolor, lamentatio, sollicitudo, molestia, afflictatio, desperatio, & si qua sunt de genere eodem....* Angor *est ægritudo premens*; luctus, *ægritudo ex ejus, qui carus fuerit, interitu acerbo*; mæror, *ægritudo flebilis*; ærumna, *ægritudo laboriosa*; dolor, *ægritudo crucians*; lamentatio, *ægritudo cum ejulatu*; sollicitudo, *ægritudo cum cogitatione*; molestia, *ægritudo permanens*; afflictatio, *ægritudo cum vexatione corporis*; desperatio, *ægritudo sine ulla rerum exspectatione meliorum.* Nous invitons le lecteur à lire tout cet endroit, ce qui le suit, & ce qui le précede; il y verra avec quel soin & quelle précision les anciens ont su définir, quand ils en ont voulu prendre la peine. Il se convaincra de plus que, si les anciens avoient pris soin de définir ainsi tous les mots, nous verrions entre ces mots une infinité de nuances qui nous échapent dans une langue morte, & qui doivent nous faire sentir combien le premier des humanistes modernes, morts ou vivans, est éloigné de savoir le latin, *Voyez* COLLÉGE, SYNONYME, DICTIONAIRE, *&c.* (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) DOULEUR, MAL, *Synonymes.*

Dans quelque sens qu'on prene ces mots, le plaisir est toujours l'opposé de la *Douleur*, & le bien l'est du *Mal*. Mais ils ne sont proprement synonymes, que dans le sens où ils marquent une sorte de sensation disgracieuse qui fait soufrir: & alors la *Douleur* dit quelque chose de plus vif, qui s'adresse précisément à la sensibilité; le *Mal* dit quelque chose de plus générique, qui s'adresse également à la sensibilité & à la santé.

La *Douleur* est souvent regardée comme l'effet du *Mal*, jamais comme la cause. On dit de cellelà, qu'elle est aiguë; de l'autre, qu'il est violent. On dit aussi, par sentence philosophique, que la mort n'est pas un *Mal*, mais que la *Douleur* en est un. (*L'Abbé* GIRARD.)

* DOUTEUX, INCERTAIN, IRRÉSOLU, *Synonymes.*

(¶ Ces trois termes marquent également l'état de suspension ou d'équilibre, dans lequel se trouve l'âme à l'égard des objets qui fixent son attention.

Le *Doute* vient de l'insuffisance des preuves, ou de l'égalité de vrai-semblance entre les preuves pour & contre; l'*Incertitude*, du défaut des lumieres nécessaires pour se décider; & l'*Irrésolution*, du défaut des motifs d'intérêt, ou de l'égalité des motifs opposés.

Le *Doute* produit l'*Incertitude*; & tous deux concernent l'esprit, qui a besoin d'être éclairé: l'*Irrésolution* concerne le cœur, qui a besoin d'être touché.) (*M.* BEAUZÉE.)

Douteux ne se dit que des choses; *Incertain* se

dit des choses & des persones; *Irrésolu* ne se dit que des persones, il marque de plus une disposition habituele, & tient au caractere.

Le sage doit être *incertain* à l'égard des opinions *douteuses*, & ne doit jamais être *irrésolu* dans sa conduite. On dit d'un fait légérement avancé, qu'il est *douteux*; & d'un bonheur légérement espéré, qu'il est *incertain*: ainsi, *Incertain* se raporte à l'avenir; & *Douteux*, au passé ou au présent. *Voyez* INCERTITUDE, DOUTE, IRRÉSOLUTION, *Syn.* IRRÉSOLU, INDÉCIS, *Syn.* & IRRÉSOLUTION, INCERTITUDE, PERPLEXITÉ. (*M. D'ALEMBERT*.)

DRAMATIQUE, adj. *Poësie*. Épithete que l'on donne aux pieces écrites pour le Théâtre, & aux Poëmes dont le sujet est mis en action, pour les distinguer du Poëme épique, qui consiste partie en actions & partie en récit. *Voyez* THÉATRE, DRAME, POËMES.

Pour les loix & le style du Poëme *dramatique*, *Voyez* UNITÉ, ACTION, CARACTERE, FÂBLE, STYLE, COMÉDIE, TRAGÉDIE, *&c.* (*L'Abbé MALLET*.)

* DRAME, subst. m. (*Belles Lettres*.) Piece ou poëme composé pour le Théâtre. Ce mot est tiré du grec *Drama*, que les Latins ont rendu par *Actus*, qui chez eux ne convient qu'à une partie de la piece; au lieu que le *Drama* des Grecs convient à toute une piece de Théâtre, parce que littéralement il signifie *Action*, & que les pieces de Théâtre sont des actions ou des imitations d'action.

Un *Drame*, ou comme on dit communément, une piece de Théâtre, est un ouvrage en prose ou en vers, qui ne consiste pas dans un simple récit comme le Poëme épique, mais dans la représentation d'une action. Nous disons *Ouvrage*, & non pas *Poëme*; car il y a d'excellentes comédies en prose, qui, si on les considere relativement à l'ordonance de la fâble, aux caracteres, à l'unité des temps, de lieu, & d'action, sont exactement conformes aux regles, auxquelles cependant on n'a pas donné le nom de Poëme, parce qu'elles ne sont pas écrites en vers.

Les anciens comprenoient sous le nom de *Drame*, la Tragédie, la Comédie, & la Satyre, espece de spectacle moitié sérieux moitié boufon. *Voyez* COMÉDIE, SATYRE, TRAGÉDIE.

Parmi nous les différentes especes de *Drame* sont la Tragédie, la Comédie, la Pastorale, les Opéra, soit tragédie, soit ballet, & la Farce. On nommeroit peut-être plus exactement ces deux dernieres especes *Spectacles*, car les véritables regles du *Drame* y sont pour l'ordinaire ou violées ou négligées. *Voyez* TRAGÉDIE, COMÉDIE, FARCE, OPÉRA, *&c.*

Quelques Critiques ont voulu restreindre le nom de *Drame* à la Tragédie seule: mais on a démontré contr'eux, que ce titre ne convenoit pas moins à la Comédie, qui est aussi-bien que la premiere la représentation d'une action; toute la différence naît du choix des sujets, du bout que se proposent l'une & l'autre, & de la diction, qui doit être plus noble dans la Tragédie; du reste, ordonance, unité, intrigue, épisode, dénoûment, tout leur est commun.

Le Cantique des Cantiques & le livre de Job ont été regardés par quelques auteurs comme des *Drames*; mais outre qu'il n'est rien moins que certain que les Hébreux aient connu cette espece de Poëme, ces ouvrages tienent moins de la nature du *Drame*, que de celle de simple dialogue. (*L'Abbé MALLET*.)

(¶ On donne aujourd'hui plus particuliérement le nom de *Drame* à une espece de Tragédie populaire, où l'on représente les événemens les plus funestes & les situations les plus misérables de la vie commune.

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

a dit M. de Voltaire; & celui-ci peut avoir son intérêt, son utilité, son agrément, sa beauté même. Pour l'intérêt, il est aisé d'y en mettre. L'enfance, la vieillesse, l'infirmité dans l'indigence, la ruine d'une famille honête, la faim, le désespoir, sont des situations très-touchantes; une grêle, une inondation, un incendie, une femme avec ses enfans prêts à périr ou dans les eaux ou dans les flammes, sont des tableaux très-pathétiques; les hôpitaux, les prisons, & la greve, sont des théâtres de terreur & de compassion si éloquens eux-mêmes, qu'ils dispensent l'auteur qui les met sous nos ieux d'employer une autre éloquence. Les malheurs domestiques, les événemens populaires, ont aussi l'avantage d'être plus près de nous; & quoiqu'ils nous étonent moins que ceux des héros & des rois, ils doivent nous toucher plus vivement: je n'en fais aucun doute; & si le genre le plus intéressant pour le plus grand nombre est le meilleur de tous, le *Drame* l'emporte sur la Tragédie. Corneille, Racine, Voltaire, ont peu connu le grand art d'émouvoir & ont été d'autant plus mal-adroits, qu'avec des sujets populaires & les moyens dont je viens de parler, ils se feroient épargné bien des veilles: le canevas de leur pantomime une fois tracé, l'acteur auroit pu le remplir.

Pourquoi donc ni les Grecs, ni les Latins, ni les François jusqu'à nos jours, n'avoient ils employé des moyens si faciles d'intéresser & d'émouvoir? pourquoi le grand modele des dramaturges, Shakespeare n'a-t-il pas pris lui-même ses sujets parmi le peuple; & pourquoi a-t-il préféré les crimes & les malheurs des rois? C'est que, dans aucun temps, parmi les peuples éclairés, intéresser & émouvoir n'ont été l'objet du spectacle. Il en est de la Poësie comme de l'Éloquence; elle intéresse pour atacher, elle émeut pour persuader. Le pathétique est un de ses moyens, & son moyen le plus puissant, mais non pas sa fin ultérieure.

ultérieure. Un *Drame* qui ne tend ni à instruire ni à corriger, est à l'égard de la Tragédie, ce que la Farce est à l'égard de la bonne Comédie. Telle farce divertit plus la multitude que le *Tartufe* ou le *Misanthrope*; tel *Drame* aussi l'émeut plus vivement que *Cinna*, *Athalie* & *Zaïre* elle-même: mais après avoir ri deux cents ans au spectacle de la Farce, & pleuré à celui du *Drame*, qu'aurions nous appris de nouveau?

On n'a point assemblé les hommes pour leur montrer sur un théâtre ce qui se passe tous les jours autour d'eux, sur-tout parmi la populace. La nature est encore plus vraie & plus touchante que son imitation; & s'il ne s'agissoit que de la vérité, les carrefours, les hôpitaux, la greve, seroient les salles de spectacle.

Les Grecs savoient très-bien qu'il y avoit au monde des vagabonds & des mendians, des hommes foibles & opprimés, des malheureux tombés de l'opulence dans la misere & l'esclavage: mais ce qu'ils ne savoient pas assez, ou ce qu'ils pouvoient oublier, c'est que les rois étoient eux-mêmes les jouets de la destinée; que nul degré d'élévation ne mettoit l'homme au dessus des revers; qu'il y avoit des calamités pour toutes les conditions; & l'on raportoit du spectacle cette grande leçon de modestie & de constance,

Tout mortel est chargé de sa propre douleur.

Les Grecs savoient qu'il y avoit par-tout des hommes imprudens, passionés, coupables, ou par une erreur volontaire, ou par un mauvais naturel; mais ce qu'il importoit de leur apprendre, c'est que dans les rois l'imprudence, la passion, l'erreur, ou la méchanceté avoient des effets éfrayans & des suites épouvantables; & ils se retiroient du spectacle avec cette grande leçon de prudence & de politique.

Des fautes de leurs rois les peuples sont punis.

Le même principe d'utilité morale a dû agir, comme à notre insu, dans la formation du nouveau systême tragique: car le bon goût & le bon esprit ne sont qu'un; & plus les hommes sont éclairés, plus leurs plaisirs sont raisonables. Dans la peinture des dangers & des malheurs où les passions nous engagent, le pathétique n'a donc été que le moyen de l'instruction; & en nous faisant frémir ou pleurer sur le destin de nos semblables, la Tragédie a dû nous faire voir par quelle impulsion violente ou par quel attrait insensible l'homme, en proie à ses passions, devient coupable & malheureux. Mais ici les moyens sont les mêmes pour l'héroïque & pour le populaire. Les passions étendent leurs ravages dans tous les états de la vie: l'exemple des dangers & des malheurs qu'elles entraînent peut donc être pris également dans tous les états; le fils de Brutus & Barnewel sont tous les deux une leçon terrible.

Aussi ne disputons-nous pas au *Drame* le mérite qu'il peut avoir, lorsqu'à l'exemple de la Tragédie, il placera dans le cœur humain le ressort des événemens, le mobile de l'action. Que l'homme y soit malheureux par sa faute, en danger par son imprudence, jouet de sa propre foiblesse, victime de sa passion; ce genre, avec moins de splendeur, de dignité, d'élévation que la Tragédie, ne laissera pas que d'avoir sa bonté poétique & sa bonté morale. Il ne demande point ce génie exalté, qui exagere avec vrai-semblance, qui agrandit & embélit tout; mais il demande un esprit juste & pénétrant, un œil observateur, une imagination vive, une sensibilité profonde, l'Éloquence du style, & le talent de l'imitation.

Le mauvais *Drame* est donc celui qui roule sur des accidens dont l'homme est la victime sans en être la cause. Une calamité, un malheur domestique, un accident funeste, qui vient d'une cause étrangere, ne prouve rien, n'instruit & n'avertit de rien. Le spectateur en est affligé, mais d'une tristesse stérile; & c'est ce qui la rend pénible: car, à se consulter soi-même, on trouvera que cet intérêt qu'on a pris à un spectacle uniquement funeste, n'est autre chose que le sentiment d'un malheur auquel on ne voit ni préservatif ni remede, & la vérité inutilement affligeante qui nous en reste & qui nous poursuit quand l'illusion est dissipée, c'est de penser qu'il y a au monde une infinité d'êtres soufrans qui n'ont pas mérité leur sort.

Il est bien vrai que l'auteur a soin de ménager pour le dénoûment quelque bel acte de bienfaisance, qui vient tirer du précipice les personages intéressans. Mais on ne sait que trop que c'est-là le roman de la société, & que le reste en est l'histoire.

Il arive quelquefois que le *Drame* nous fait admirer dans le malheur la sérénité, la constance, le courage de la vertu; qu'il nous fait aimer la candeur, la modestie, & la fierté d'une innocence incorruptible. Mais quoiqu'un exemple si touchant ait son attrait & son utilité, il faut que les hommes qui ont le plus étudié la nature & l'art, n'aient pas jugé ce moyen d'instruire, & de corriger assez puissant, puisqu'aucun d'eux n'a cru que l'intérêt de l'admiration, de la bienveillance, & de la pitié pût remplir l'objet du spectacle. Ataquer le vice, par la crainte du ridicule & de la honte; le crime, par l'éfroi des remords qui l'assiegent & du châtiment qui le suit; les passions, par la peinture des tourmens, des dangers, des malheurs qui les acompagnent; voilà les grands effets du Théâtre. Sa Morale ressemble aux loix, qui prescrivent & qui menacent. L'émulation de l'exemple est le plus foible de ses moyens. Le *Drame* ayant donc renoncé au ridicule, que Térence lui-même a cru devoir mêler au pathétique de l'Andriene, il ne lui reste plus que les moyens de la Tragédie, la terreur & la

compassion ; & l'une & l'autre n'est salutaire, comme on vient de le voir, qu'autant que le malheur est causé par le crime & le fait détester, ou par la passion & nous avertit de la craindre. Mais alors le *Drame* est bien loin de pouvoir être la ressource d'un homme sans talent, d'un mauvais écrivain, d'un barbouilleur qui se croit peintre.

L'invention d'un sujet pathétique & moral, populaire & décent, ni trivial ni romanesque, & dont la singularité conserve l'air du naturel le plus simple & le plus commun; la conduite d'une action qui doit être d'autant plus vive, qu'elle ne sera soutenue par aucun des prestiges de l'illusion théâtrale, & d'autant plus adroitement nouée & dénouée, que les fils en sont mieux connus; une imitation présentée tout à côté de son modele, & dont la moindre invraisemblance seroit frapante pour tous les ieux; des mœurs bourgeoises ou populaires à peindre sans grôssiéreté, sans bassesse, & pourtant avec l'air de la vérité; un langage simple & du ton de la chose & des personages, mais correct, mais facile & pur, naïf, ingénieux, sensible, énergique lorsqu'il doit l'être, jamais forcé, jamais plus haut que le sujet; des caracteres à dessiner, à combiner, soutenir, où l'inocence, la vertu, la bonté, sont ce qu'il y a de plus facile à peindre: car le mélange des vertus & des vices, d'un heureux naturel & d'un mauvais penchant, d'un fond d'honêteté que la contagion de l'exemple altere & commence à corrompre, un choc de passions contraires ou d'inclinations opposées, sont de bien autres difficultés: voilà ce qui passe les forces du commun des faiseurs de *Drame*. Mais ce qui les passe encore plus, c'est l'art de rendre le crime supportable dans un spectacle populaire; car il est-là dans toute sa bassesse & avec toute sa noirceur. Il tarde à chaque instant de le voir traîner à la greve; & dès qu'on l'a mis sur la scène, il n'y a pas d'autre moyen décent de l'en faire sortir, que de l'envoyer au gibet.

Ces difficultés réunies ont fait prendre à la foule des *Dramaturges* le parti plus commode de tirer tout leur pathétique des accidens de la vie commune ;& leur action réduite en pantomime les dispense du soin d'écrire & de la peine de penser.

Leur théorie roule sur deux erreurs: l'une, que tout ce qui intéresse est bon pour le théâtre; l'autre, que tout ce qui ressemble à la nature est beau, & que l'imitation la plus fidele est toujours la meilleure.

Rien de plus intéressant, je l'avoue, que de voir dans une masure une famille honête, délaissée, & réduite aux dernieres extrémités de la misere & du désespoir. Vous êtes sûr de déchirer les cœurs, d'arracher des sanglots de tout un auditoire & de le noyer dans ses larmes, avec les cris de ces enfans qui demandent du pain à leur malheureux pere, & avec les larmes d'une mere qui voit son nourisson, pour qui les sources de la vie ont tari, prêt à expirer dans son sein. Mais quel est le peuple féroce dont un pareil spectacle fera l'amusement? Quel plaisir peut nous faire l'image d'un malheur sans fruit, où l'homme est victime passive, où sa volonté ne peut rien? Affligez-moi, mais pour m'instruire, mais pour m'apprendre à me garantir du malheur dont je suis témoin. Montrez-moi, j'y consens, une famille désolée; mais dont la ruine & le malheur soient causés, par un vice, par une passion funeste, dont le germe soit dans mon cœur. La liqueur dont vous m'abreuvez est amere; je le veux bien, pourvu qu'elle soit salutaire, & que la crainte & la prudence soient la suite de la pitié. La douleur que m'aura causée un spectacle affligeant doit être soulagée par la réflexion: & ce soulagement consiste à pouvoir me dire à moi-même que l'homme est libre d'éviter le malheur dont je viens de voir la peinture; que le vice, la passion, l'imprudence, la foiblesse qui en est la cause, n'est pas un mal nécessaire; & que je puis moi-même m'en préserver ou m'en guérir. Mais d'une grêle, d'un incendie, d'un accident funeste qui fait des malheureux, quelle est pour ma pensée la réflexion consolante? & de quoi l'amertume du sentiment que le spectacle m'a laissé, est-elle le contre-poison?

Un exemple va me faire entendre. Il dépendoit de M. de Voltaire de rendre infiniment plus pitoyable & plus touchante la situation de l'Enfant prodigue. Il a écarté de la scène précisément tout ce qu'un faiseur de *Drame* y auroit mis. Pourquoi cela? parce que dans ses principes & dans son plan il ne s'agissoit pas d'employer un art superflu à rendre intéressantes l'indigence & la faim, mais de tirer le pathétique d'une situation morale, de rendre salutaire l'exemple d'un jeune homme à qui sa facilité, sa foiblesse, & l'attrait du mauvais exemple, ont fait préférer les plaisirs du vice au bonheur que lui offroit un amour vertueux. Ses réflexions, ses regrets, sa douleur, le fond d'honêteté & de délicatesse qui reste dans ses sentimens, la honte qui l'accâble, l'espérance qui le soutient, l'amour que le malheur & le remords ont fait revivre dans son âme, les reproches de la nature plus amers que ceux de l'amour, l'impatience & la crainte de se voir aux genoux d'un pere abandoné & d'une maitresse outragée; ce tableau de la renaissance de toutes les vertus dans un cœur que le vice a pu souiller, mais n'a pu corrompre, c'est là ce que M. de Voltaire a cru digne d'être présenté aux ieux des spectateurs, & non pas des objets qu'on ne rencontre que trop souvent sur son passage.

Le mérite du poëte, le charme du spectacle, ne consistent pas seulement à nous offrir des tableaux dont nous soyons émus, mais dont nous nous plaisions à l'être. Le trivial a beau être touchant: „ Je ne vais point au spectacle, disoit „ un homme de sens & de goût, pour n'y voir „ & pour n'y entendre que ce que je vois & ce

„ que j'entends en me mettant à ma fenêtre „. Il y a donc, même pour le pathétique, un choix, un attrait de curiosité, un désir de voir la nature, ou sous de nouveaux points de vue, ou revêtue de formes & de couleurs nouveles. Des combinaisons d'intérêts, de caractères, & d'incidens, peu communes & pourtant vrai-semblables; des nuances de mœurs que ne présentent pas la société journaliere, ou, dans ce qui s'y passe, des singularités que nous n'aurions pas aperçues & que l'œil du peintre a saisies; un naturel qui n'a rien de vulgaire, soit dans l'expression du vice, soit dans celle de la vertu; enfin, cet assemblage de traits épars sur la scène du monde, qui, recueillis & raprochés, forment un tableau ressemblant, dont rien de semblable n'existe: telle est l'imitation poétique. *Voyez* IMITATION.

Nulle action dans la vie ne seroit théâtrale, si on la rendoit fidèlement. Il y a toujours des vides, des longueurs, des circonstances superflues, des détails froids & plats, qu'il seroit puéril de raconter, & plus puéril de mettre en scène. L'art du conteur est de réduire l'action à ce qu'elle a d'original ou d'intéressant. L'art du poète *dramatique* est de l'étendre & de l'embélir, d'en élaguer ce qu'elle a de commun, & d'y ajouter ce qui peut la rendre plus singuliere & plus piquante, ou plus vive & plus animée. C'est bien partout l'air de la vérité, sa ressemblance, mais jamais sa copie. Il en est du langage comme de l'action.

Le poète qui écrit comme on parle, écrit mal. Sa diction doit être naturelle, mais de ce naturel que le goût rectifie, où il ne laisse rien de froid, de négligé, de diffus, de plat, d'insipide. Le langage même du peuple a sa grâce & son élégance, comme il a sa bassesse & sa grossiéreté: il a ses tours ingénieux & vifs, ses expressions pittoresques, & parmi les figures dont il est plein, il en est de très-éloquentes. Il aura donc aussi sa pureté, quand le choix sera fait avec discernement. L'opération du goût dans l'art d'imiter le langage, ressemble à celle du crible qui sépare le grain pur d'avec la paille & le gravier.

Cette théorie est connue; mais dans le systême du *Drame*, il paroît qu'on ne l'admet point. L'exacte vérité, la nature elle-même est ce qu'on affecte de rendre; & ce systême est très-commode: car il dispense & du goût dans le choix, & du génie dans l'invention, & du don de donner aux choses une création nouvele. Copier ce qu'on voit, dire ce qu'on entend, & donner pour naturel l'incorrection, la platitude, l'insipidité du langage, comme l'oiseuse futilité des petits détails pantomimes qui se mêlent à l'action; c'est, dans ce genre, ce qu'on appele connoître & peindre la nature. Le trivial, le bas, le dégoûtant, tout sera bon; car tout est vrai. Ainsi, la Farce a profité de la faveur acordée au *Drame*; & en effet la même corruption du goût qui fait approuver l'un, doit faire applaudir l'autre: car si tout ce qui fait frémir ou pleurer est digne de la scène, tout ce qui fait rire en sera digne aussi; & de proche en proche les plaisirs du bas peuple deviendront ceux de tout le monde.

Ce systême des faiseurs de *Drame* n'est pas encore, il est vrai, celui de nos sculpteurs & de nos peintres; mais il est celui des modeleurs & enlumineurs du boulevard. „ Quel est le mérite „ sublime de la Sculpture, vous diront ces grôs„ siers artistes? n'est-ce pas d'imiter si fidèlement „ la nature que l'image soit prise pour la réali„ té? Hé bien, placez dans vos jardins ces figures „ colorées, d'un paysan, d'un soldat, d'un abbé; „ & si l'on ne s'y méprend pas, nous passerons „ pour des sculpteurs médiocres „.

On s'y méprendra; & vous serez encore indignes du nom de sculpteurs. On ne se méprendra point de même à la Vénus, au Laocoon, à l'Hercule, à l'Antinoüs, à l'Apollon, au Gladiateur antique, ni au Milon du Pujet, ni au Mercure de Pigal; & ce seront toujours les chefs-d'œuvre de l'art. Rendre crument la vérité commune, est le talent d'un ouvrier; faire mieux que n'a fait la nature elle-même & l'embélir en l'imitant, est l'art réservé au génie.

Cependant s'il falloit en croire quelques spéculateurs modernes, tout, dans les arts, devroit concourir à ce qu'ils appelent l'*Effet*, c'est-à-dire, à l'illusion & à l'émotion la plus forte; & plus l'illusion seroit complete & le spectacle pathétique, plus il nous seroit agréable, quelque moyen que l'on eût pris pour nous tromper & pour nous émouvoir.

Cette opinion peut être celle d'un peuple sans délicatesse, qui ne demande qu'à être ému. Mais pour un monde éclairé, cultivé, & doué d'organes sensibles, le plaisir de l'émotion dépend toujours des moyens qu'on y emploie: & s'il n'a éprouvé au spectacle que les angoisses d'un intérêt pénible, sans aucune de ces jouissances de l'esprit & de l'âme que le dévelopement du cœur humain, l'Éloquence des passions, les charmes de la Poésie, mêlent à l'illusion du théâtre des Racines & des Voltaires; il fera peu de cas d'un *Drame* qui, avec l'imitation & l'expression triviale de la douleur & de la plainte, avec des objets pitoyables, avec des cris, des larmes, des sanglots, l'aura physiquement ému.

La distinction des deux genres paroîtra plus sensible dans les vers que voici:

Il est un art d'imiter la nature,
Que de ses dons le génie a doué;
Il en est un qu'il a désavoué,
Comme une lourde & grôssiere imposture.
L'un, plein de force & de facilité,
Avec mesure embélit, exagere;
En imitant, sa main sûre & légere
Joint la richesse à la simplicité:
Hardi, mais sage; élégant, mais sévere,
Et libéral sans prodigalité,
La grâce noble est son grand caractere.

L'autre, indigent de son stérile fonds,
Va mendiant les secours qu'il amasse.
Dans ses sujets, pour les rendre féconds,
C'est encor peu de charger, il entasse.
S'il a dessein d'inspirer la pitié,
Rien à ses ieux n'est assez pitoyable;
Si la terreur, rien n'est trop éfroyable.
Le tendre amour, la sensible amitié,
Et la nature encor plus déchirante,
Et l'innocence, éperdue, expirante,
Et la vertu dans l'excès du malheur,
N'ont, à son gré, qu'une foible couleur.
Sous des haillons il nous peint l'indigence,
Il fait de sang dégouter la vengeance,
Et sur la roue il montre la douleur.
Le Cannibale, avec ses barbaries,
N'est pas encore un objet assez noir:
A son spectacle, il faut, pour émouvoir,
Le parricide entouré de furies.
Il va fouiller jusque dans les tombeaux,
Il en revient couvert d'afreux lambeaux;
Et quand d'horreur il voit que l'on frissone,
Il s'applaudit du plaisir qu'il nous donne.

(*M. Marmontel.*)

(N.) DROIT, DEBOUT, *Synonymes*.

On est *droit*, lorsqu'on n'est ni courbé ni penché. On est *debout*, lorsqu'on est sur ses pieds.

La bonne grâce veut qu'on se tiene *droit*. Le respect fait quelquefois tenir *debout*. (*L'Abbé Girard.*)

(N.) DROIT, JUSTICE, *Synonymes*.

Le *Droit* est l'objet de la *Justice*; c'est ce qui est dû à chacun. La *Justice* est la conformité des actions avec le *Droit*; c'est rendre & conserver à chacun ce qui lui est dû. Le premier est dicté par la nature, ou établi par l'autorité, soit divine soit humaine; il peut quelquefois changer selon les circonstances. La seconde est la regle qu'il faut toujours suivre; elle ne varie jamais.

Ce n'est pas aller contre les loix de la *Justice*, que de soutenir & défendre ses *Droits* par les mêmes moyens dont on se sert pour les ataquer. (*L'Abbé Girard*).

(N.) DUBITATION s. f. Figure de pensée par fiction, dans laquelle celui qui parle paroît incertain du parti qu'il doit prendre, quoiqu'il sache au fonds à quoi s'en tenir, ou qu'il n'y ait en effet qu'un parti qui lui conviene.

Nous avons un bel exemple de *Dubitation* dans la lettre de Tibere au Sénat, que Tacite a conservée dans ses Annales (VI, 6.)

Quid scribam vobis, P. C., aut quemodo scribam? aut quid omnino non scribam hoc tempore? Dii me deaque pejus perdant quam perire quotidie sentio, si scio!

„ Que vous écrirai-je, Peres conscrits? comment vous écrirai-je? ou que ne vous écrirai-je pas dans les conjonctures présentes? Que les dieux & les déesses me fassent périr plus cruélement encore que je ne me sens périr tous les jours, si j'en sais rien „!

C'est l'image de la perplexité réelle où étoit l'empereur; il n'y a point ici de fiction, du moins quant à l'état de son âme: cependant il savoit déja ce qu'il se proposoit d'écrire quand il prit la plume, & c'est en feignant de l'ignorer qu'il prend le ton figuré.

Dans la *Zaïre* de M. de Voltaire, Orosmane, ayant surpris le billet fatal adressé à Zaïre par Nérestan, s'écrie:

Cours chez elle à l'instant; va vole, Corasmin;
Montre-lui cet écrit ... Qu'elle tremble, & soudain
De cent coups de poignard que l'Infidele meure:
Mais avant de fraper ... Ah! cher Ami, demeure;
Demeure, il n'est pas temps: je veux que ce Chrétien,
Devant elle amené .... Non, je ne veux plus rien:
Je me meurs, je succombe à l'excès de ma rage.

Dans le premier exemple, Tibere déclare luimême son incertitude: dans le second, Orosmane est le jouet de la siene; il veut, il ne veut pas; l'inconstance des mouvemens de sa passion pousse ses esprits de diférens côtés; son âme est suspendue dans une irrésolution douloureuse, comme les vagues de la mer agitées par des vents contraires.

La *Dubitation*, très-fréquente dans les monologues, y prend quelquefois un air de consultation; la persone qui parle, y balance les raisons pour & contre, & finit souvent par prendre un parti bon ou mauvais. Tel est, dans l'*Andromaque* de Racine, le beau monologue qui commence le V acte, & que peint si vivement le trouble de l'âme d'Hermione après avoir commandé à Oreste de tuer Pyrrhus:

Où suis-je? qu'ai-je fait? que dois-je faire encore?
Quel transport me saisit? quel chagrin me dévore?
Errante & sans dessein je cours dans ce palais:
Ah! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais?
Le cruel! de quel œil il m'a congédiée,
Sans pitié, sans douleur, au moins étudiée!
Ai-je vu ses regards se troubler au moment;
En ai-je pu tirer un seul gémissement?
. . . .
Je tremble au seul penser du coup qui le menace;
Et prête à me venger, je lui fais déja grâce!
Non, ne révoquons point l'arrêt de mon courroux;

Qu'il pétrisse : aussi-bien il ne vit plus pour nous ;
Le perfide triomphe & se rit de ma rage;
Il pense voir en pleurs dissiper cet orage.
. . . .
Qu'il meure, puisqu'enfin il a dû le prévoir,
Et puisqu'il m'a forcée enfin à le vouloir.
À le vouloir ? Hé quoi, c'est donc moi qui l'ordone ?
Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione ?
Ce prince, dont mon cœur se faisoit autrefois,
Avec tant de plaisir, redire les exploits,
À qui même en secret je m'étois destinée
Avant qu'on eût conclu ce fatal hyménée!
Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'États,
Que pour venir si loin préparer son trépas,
L'assassiner, le perdre ? Ah ! devant qu'il expire....

Il y a aussi une belle *Dubitation* dans Virgile (*Æn.* IV, 534-547.) c'est le monologue de Didon au désespoir après le départ des Troyens ; le premier vers est, *En quid agam ?* &c ; & le dernier, qui annonce la derniere résolution de cette malheureuse princesse, *Quin morere ut merita es*, &c.

Un orateur feint quelquefois de *douter*, afin d'obliger ceux à qui il parle de faire attention aux motifs qui le déterminent, par la comparaison qu'il en fait avec ceux qui pouroient séduire ses auditeurs, & dont il découvre le foible dans sa délibération. C'est par une *Dubitation* de cette espece, que Scipion commence son discours à des soldats rebelles : (T. Liv. xxviij, 27.)

Apud vos quemadmodum loquar, nec consilium nec oratio suppeditat ; quos ne quo nomine quidem appellare debeam scio. Cives ? qui a patria vestra descivistis : an Milites ? qui imperium auspiciumque abnuistis, sacramenti religionem rupistis : Hostes ? corpora, ora, vestitum, habitum Civium agnosco ; facta, dicta, consilia, animos Hostium video.

„ Devant vous je ne trouve, pour m'expliquer, ni pensée ni expression ; puisque je ne fais pas même de quel nom je dois vous appeler. Vous nommerai-je Citoyens ? vous avez de trahir votre patrie : Soldats ? vous avez méconnu l'autorité, abondoné les auspices, violé la religion du serment : Ennemis ? l'extérieur, l'air, l'habillement, le maintien, m'annoncent des Citoyens ; les actions les discours, les projets, les dispositions, me font voir des Ennemis „.

Dans son sermon sur la Nativité, Bourdaloue s'exprime ainsi : „ J'annonce un Sauveur humble „ & pauvre, mais je l'annonce aux Grands du „ monde. Que leur dirai-je donc, Seigneur, & de „ quels termes me servirai-je, pour leur proposer „ le mystere de votre humilité & de votre pauvre- „ té ? Leur dirai-je, Ne craignez point ? dans „ l'état où je les suppose ce seroit les tromper : „ leur dirai-je, Craignez ? je m'éloignerois de „ l'esprit du mystere que nous célébrons, & des „ pensées consolantes qu'il inspire & qu'il doit „ inspirer aux plus grands pécheurs : leur dirai- „ je, Affligez-vous ? pendant que tout le monde „ Chrétien est dans la joie : leur dirai-je, Con- „ solez-vous ? pendant qu'à la vue d'un Sauveur „ qui condamne toutes leurs maximes, ils ont „ tant de raison de s'affliger. Je leur dirai, ô „ mon Dieu, l'un & l'autre ; & par-là je satisfe- „ rai au devoir que vous m'imposez „. (*M. Beauzée.*)

(N.) DUEL, LE. adj. Ce terme est d'usage dans quelques Grammaires particulieres, pour caractériser un des nombres qui désignent la quotité. *Voyez* Nombre. Le nombre *duel*, une terminaison *duele*. Communément on l'emploie substantivement ; le *Duel*.

Il y a quelques langues, comme l'hébreu, le grec, le polonois, le lappon, *&c.* qui ont admis trois nombres : le *Singulier*, qui désigne l'unité ; le *Duel*, qui marque la dualité, ou deux unités réunies ; & le *Pluriel*, qui annonce la pluralité. Il semble qu'il y ait plus de précision dans le système des autres langues. En effet si l'on acorde à la *Dualité* une terminaison propre, pourquoi n'en acorderoit-on pas aussi de particulieres à chacune des autres quotités, de trois, de quatre, *&c ?* Si l'on pense que ce seroit accumuler, sans besoin & sans aucune compensation, les difficultés des langues ; on doit appliquer au *Duel* le même principe : & la clarté qui se trouve réellement, sans le secours de ce nombre, dans les idiômes qui ne l'ont point admis, prouve assez qu'il suffie de distinguer le Singulier & le Pluriel, parce qu'effectivement la pluralité se trouve dans deux comme dans mille.

Aussi, s'il en faut croire l'auteur de la *Méthode greque* de P. R. (*liv.* II, *ch.* I.) le *Duel*, δυϊκὸς, n'est venu que tard dans la langue, & y est fort peu usité ; de sorte qu'au lieu de ce nombre, on se sert souvent du Pluriel.

M. l'abbé Ladvocat nous apprend, dans sa *Grammaire hébraïque* (*pag.* 32.), que le *Duel* ne s'emploie ordinairement que pour les choses qui sont naturélement doubles, comme les pieds, les mains, les oreilles, les ieux ; & il est évident que la *Dualité* de ces choses en est la pluralité naturele.

L'usage du *Duel* est aussi très-rare dans la langue lappone : il n'a lieu que pour les noms auxquels on attache des affixes, *Voyez* Affixe ; & alors même, de tous les cas reçus dans cette langue, il n'y en a qu'un qui passe au *Duel*. *Gramm. lappon.* Henr. Ganandri ; *pag.* 12. Holm. 1743. (*M. Beauzée.*)

* DUO, s. m. *Poësie lyrique*. Il en est du *Duo*, du Trio, *&c.* en Musique, comme du monologue dans la simple déclamation. Il arive dans la nature qu'on parle quelquefois seul & à haute voix, soit dans la réflexion tranquille, soit dans la pas-

fion; & de là, par extension, la vrai-semblance du monologue. Il arive aussi quelquefois que deux, trois, quatre persones, &c. dans la vivacité, parlent toutes ensemble; que les répliques du dialogue, en se pressant, se croisent, se confondent, ou que le mouvement de l'âme des interlocuteurs étant le même, ils disent tous la même chose: c'en est assez pour établir la vrai-semblance du *Duo*, du Trio, du Quatuor, &c. Car toutes les fois que l'illusion est agréable, on s'y prête avec complaisance; & tout ce qui est possible, on le suppose vrai.

Heureusement pourtant il se trouve que, plus le *Duo* se raproche de la nature, plus il est susceptible d'expression, d'agrément, & de variété; & qu'à mesure qu'il s'en éloigne, il perd de ses avantages. Dans le *Duo* de l'Opéra françois, tel qu'on l'a fait jusqu'à présent, les deux persones disent d'un bout à l'autre presque la même chose & parlent sans cesse à la fois: c'est là ce qu'il y a de plus éloigné de la vérité, & en même temps de moins agréable. Ce n'est qu'un bruit confus & monotone qui se perd dans le chaos des acompagnemens, & dont tout l'agrément se réduit à quelques acords qui ne vont point à l'âme, parce qu'ils manquent d'expression.

Le *Duo* italien au contraire est un dialogue concis, rapide, symmétriquement composé, & susceptible, comme l'air, d'un dessein régulier & simple. Dans ce dialogue, tantôt les voix se font entendre séparément, & chacun dit ce qu'il doit dire: les âmes se répondent, les divers sentimens se contrarient & se combatent; jusque-là tout se passe comme dans la nature. Mais vient un moment où le dialogue est si pressé, qu'il n'y a plus d'alternative, & que des deux côtés les mouvemens de l'âme s'échapent à la fois; alors les deux voix se rencontrent, & leur acord n'est pas moins un plaisir pour l'âme que pour l'oreille, parce qu'il exprime ou la réunion de deux sentimens unanimes, ou le combat vif & rapide de deux sentimens opposés. Ici l'art prend quelque licence.

Le talent de faciliter, pour le musicien, la marche du *Duo*, sur des mouvemens analogues & sur un motif continu, ce talent, dis-je, a ses difficultés: il suppose dans le poëte une oreille sensible au nombre, & beaucoup d'habitude à manier la langue & à la plier à son gré. Métastase est encore pour nous le modele le plus parfait dans l'art d'écrire le *Duo*: il s'y est ataché sur-tout à donner aux répliques correspondantes une égalité symmétrique; & ce qui est encore plus essentiel, il a choisi pour le *Duo* le moment le plus intéressant & le plus vif du dialogue, & il y a ménagé les gradations de maniere que la chaleur va toujours en croissant. Cette forme de chant, la plus naturele de toutes, est aussi la plus animée, & celle d'où l'on peut tirer les effets les plus surprenans.

(¶ Depuis que cet article a été imprimé pour la premiere fois, la forme italiene du *Duo*, du Trio, du Quatuor &c. a été reçue avec les plus grands applaudissemens sur nos deux théâtres lyriques. J'ai fait faire, à moi seul, soit au théâtre de l'Opéra comique, soit à celui de l'Opéra, trente morceaux de ce genre, qui tous, du côté de la Musique, ont eu le plus brillant succès; & les compositeurs m'ont assuré qu'ils n'avoient pas plus de peine à dessiner un *Duo*, un Trio, un Quatuor sur nos vers françois faits avec soin, que s'ils avoient écrit sur des paroles italienes. C'étoit là pourtant, dans l'opinion de ceux qui refusoient une Musique à notre langue, la plus grande difficulté. La voilà vaincue, sans qu'il en ait coûté un seul éfort géuant pour le musicien, ni aucune altération de l'accent & de la prosodie de la langue françoise: car, pour ne répondre que de ce qui m'est connu, j'ose affirmer que dans aucun de ces *Duo*, de ces Trio, de ces Quatuor, que MM. Grétri & Piccini ont bien voulu composer avec moi, il ne se trouve un mot dont l'accent naturel ait été forcé, ni la prosodie altérée.

Cette forme de dialogue aujourd'hui reçue dans le *Duo*, étoit si sensiblement celle qu'il demandoit, que dès l'invention du Poëme lyrique, elle fut sentie & mise en œuvre. On peut le voir dans les paroles de ce *Duo* de *l'Ercole amante*, le premier des opéra italiens que le Cardinal Mazarin fit jouer sur le théâtre de Paris.

DEJANIRA.	Figlio, tu prigioniero!
HILLUS.	Madre, tu discacciata!
DEJ.	E vive in sen di padre, un cor sì fiero!
HIL.	E vive in cor di marito, alma sì ingrata!
DEJ.	Figlio, tu prigioniero!
HIL.	Madre, tu discacciata!
DEJ.	Non fosse a te crudele, E gli perdonerei l'infedeltà.
HIL.	Non fosse a te infedele, E lieve troverei sua crudeltà.
DEJ.	S'a te pietà non spero,
HIL.	Ogni sorte a me fia sempre spietata.
DEJ.	Figlio! Figlio!
HIL.	Madre! Madre!
DEJ.	Ogn'or desti A me dell'amor tuo segni più espressi.
HIL.	Ah! voglia il Ciel che questi Non sian gli ultimi amplessi!

Métastase lui-même n'a pas un *Duo* mieux dessiné; & ce qui prouve que dès-lors on sentoit quel étoit le genre de Poésie le plus favorable à la Musique, c'est que dans ce dialogue il n'y a pas un mot qui ne soit l'expression du sentiment. C'est-là ce que les poëtes doivent étudier avec le plus de soin; & ce que Rousseau, par exemple, a méconnu dans ses cantates, où le plus souvent les paroles de l'air sont une pensée froide, tandis que l'expression passionée ou sensible est dans le récit.

Dans l'air comme dans le *Duo*, le chant demande ce qu'il y a de plus animé, de plus sensible dans la scène. La raison en est évidente. Le chant est ce qu'il y a de plus varié, de plus accentué dans la Musique; l'expression du sentiment ou des affections de l'âme, est ce qui, dans toutes les langues, donne le plus de variété & d'accent à l'expression. (*M. Marmontel.*)

(N.) DURABLE, CONSTANT, *Synonymes.*

Ce qui est *durable* ne cesse point; il est ferme par sa solidité. Ce qui est *constant* ne change pas; il est fermé par sa résolution.

Il n'est point de liaisons *durables* entre les hommes, si elles ne sont fondées sur le mérite & sur la vertu. De toutes les passions, l'amour est celle qui se pique le plus d'être *constante* & qui l'est le moins. (*L'Abbé Girard.*)

(N.) DURANT, PENDANT, *Synonymes.*

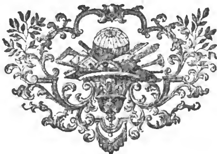
Ces deux prépositions ont pour idée accessoire le temps. C'est par ce moyen qu'elles raprochent les choses, en le leur rendant commun & les faisant ariver ensemble: avec cette différence, que *Durant* exprime un temps de durée, & qu'il s'adapte dans toute son étendue à la chose à laquelle on le joint; que *Pendant* ne fait entendre qu'un temps d'époque, qu'on n'unit pas dans toute son étendue, mais seulement dans quelque une de ses parties.

Les ennemis se sont cantonés *durant* la campagne. La fourmi fait *pendant* l'été les provisions dont elle a besoin pendant l'hiver. (*L'Abbé Girard.*)

DURÉE, TEMPS, *Synonymes.*

Ces mots different en ce que la *Durée* se raporte aux choses; & le *Temps*, aux persones. On dit, La *Durée* d'une action, & le *Temps* qu'on met à la faire.

La *Durée* a aussi raport au commencement & à la fin de quelque chose, & désigne l'espace écoulé entre le commencement & cette fin; & le *Temps* désigne seulement quelque partie de cet espace, ou désigne cet espace d'une maniere vague. Ainsi, on dit, en parlant d'un prince, que la *Durée* de son regne a été de tant d'années, & qu'il est arivé tel événement pendant le *Temps* de son regne; que la *Durée* de son regne a été courte, que le *Temps* en a été heureux pour ses sujets. (*M. d'Alembert.*)



E E

E, E, e, f. m. C'eſt la cinquieme lettre de la plupart des alphabets, & la ſeconde des voyeles. *Voyez* ALPHABET, LETTRE, & VOYELE.

Les anciens Grecs, s'étant aperçus qu'en certaines ſyllabes de leurs mots l'*e* étoit moins long & moins ouvert qu'il ne l'étoit en d'autres ſyllabes, trouverent à propos de marquer par des caractères particuliers cette différence, qui étoit ſi ſenſible dans la prononciation. Ils déſignerent l'*e* bref par ce caractère E, ε, & l'appelerent ε ψιλὸν, *epſilon*, c'eſt-à-dire, petit *e*; il répond à notre *e* commun, qui n'eſt ni l'*e* tout-à-fait fermé, ni l'*e* tout-à-fait ouvert: nous en parlerons dans la ſuite.

Les Grecs marquerent l'*e* long & plus ouvert par ce caractère H, η, *ēta*; il répond à notre *ê* ouvert long.

Avant cette diſtinction, quand l'*e* étoit long & ouvert, on écrivoit deux *e* de ſuite; c'eſt ainſi que nos peres écrivoient *aage* par deux *a*, pour faire connoître que l'*a* eſt fort long en ce mot: c'eſt de ces deux *E* raprochés ou tournés l'un vis-à-vis de l'autre qu'eſt venue la figure *H*; ce caractère a été long-temps, en grec & en latin, le ſigne de l'aſpiration. Ce nom *ēta* vient du vieux ſyriaque *hétha*, ou de *heth*, qui eſt le ſigne de la plus forte aſpiration des Hébreux; & c'eſt de là que les Latins prirent leur ſigne d'aſpiration *H*, en quoi nous les avons ſuivis.

La prononciation de l'*ēta* a varié: les Grecs modernes prononcent *ita*; & il y a des ſavans qui ont adopté cette prononciation, en liſant les livres des anciens.

L'Univerſité de Paris fait prononcer *ēta*. *Voyez* les preuves que la Méthode de P. R. donne pour faire voir que c'eſt ainſi qu'il faut prononcer; & ſur-tout liſez ce que dit ſur ce point le P. Giraudeau jéſuite, dans ſon *Introduction à la langue greque*; ouvrage très-méthodique & très-propre à faciliter l'étude de cette langue ſavante, dont l'intelligence eſt ſi néceſſaire à un homme de Lettres.

Le P. Giraudeau, dis-je, s'explique en ces termes, *page* 4. „ L'*ēta* ſe prononce comme un „ *e* long & ouvert, ainſi que nous prononçons l'*e* „ dans *procès*: non ſeulement cette prononciation „ eſt l'anciene, pourſuit-il, mais elle eſt encore „ eſſentiele pour l'ordre & l'économie de toute la „ langue greque „.

En latin, & dans la plupart des langues, l'*e* eſt prononcé comme notre *e* ouvert commun au milieu des mots, lorſqu'il eſt ſuivi d'une conſone avec laquelle il ne fait qu'une même ſyllabe, *ce-lèbs*, *mèl*, *pèr*, *pa-trèm*, *omnipo-tèntèm*, *pès*, *èt*, &c. mais ſelon notre maniere de prononcer le latin, l'*e* eſt fermé quand il finit le mot, *mare*, *cubile*, *patre*, &c. Dans nos provinces d'au-delà de la Loire, on prononce l'*e* final latin comme un *e* ouvert; c'eſt une faute.

Il y a beaucoup d'analogie entre l'*e* fermé & l'*i*; c'eſt pour cela que l'on trouve ſouvent l'une de ces lettres au lieu de l'autre, *here*, *heri*; c'eſt par la même raiſon que l'ablatif de pluſieurs mots latins eſt en *e* ou en *i*, *prudente*, & *prudenti*.

Mais paſſons à notre *e* françois. J'obſerverai d'abord que pluſieurs de nos grammairiens diſent que nous avons quatre ſortes d'*e*. La Méthode de P. R. au traité des lettres, *page* 622, dit que ces quatre prononciations différentes de l'*e*, ſe peuvent remarquer en ce ſeul mot *déterrement*; mais il eſt aiſé de voir qu'aujourd'hui l'*e* de la derniere ſyllabe *ment* n'eſt *e* que dans l'écriture.

La prononciation de nos mots a varié. L'Écriture n'a été inventée que pour indiquer la prononciation, mais elle ne ſauroit en ſuivre tous les écarts, je veux dire tous les divers changemens: les enfans s'éloignent inſenſiblement de la prononciation de leurs peres; ainſi, l'orthographe ne peut ſe conformer à ſa deſtination que de loin en loin. Elle à d'abord été liée dans les livres au gré des premiers inventeurs: chaque ſigne ne ſignifioit d'abord que le ſon pour lequel il avoit été inventé, le ſigne *a* marquoit le ſon *a*, le ſigne *é* le ſon *é*, &c. C'eſt ce que nous voyons encore aujourd'hui dans la langue greque, dans la latine, & même dans l'italiene & dans l'eſpagnole; ces deux dernieres, quoique langues vivantes, ſont moins ſujetes aux variations que la nôtre.

Parmi nous, nos ieux s'acoutument dès l'enfance à la maniere dont nos peres écrivoient un mot, conformément à leur maniere de le prononcer, de ſorte que, quand la prononciation eſt venue à changer, les ieux acoutumés à la maniere d'écrire de nos peres, ſe ſont opposés au concert que la raiſon auroit voulu introduire entre la prononciation & l'orthographe ſelon la premiere deſtination des caractères: ainſi, il y a eu alors parmi nous la langue qui parle à l'oreille, & qui ſeule eſt la véritable langue; & il y a eu la maniere de la repréſenter aux ieux, non telle que nous l'articulons, mais telle que nos peres la prononçoient, en ſorte que nous avons à reconoître un moderne ſous un habillement antique. Nous faiſons alors une double faute; celle d'écrire un mot autrement que nous ne le prononçons, & celle de le prononcer enſuite autrement qu'il n'eſt écrit. Nous prononçons *a* & nous écrivons *e*, uniquement

quement parce que nos peres prononçoient & écrivoient *e*. *Voyez* Orthographe.

Cette maniere d'orthographier est sujete à des variations continueles, au point que, selon le prote de Poitiers & M. Restaut, à peine trouve-t-on deux livres où l'orthographe soit semblable. (*Tr. de l'Orthographe franç. p. 1.*) Quoi qu'il en soit, il est évident que l'*e* écrit & prononcé *a*, ne doit être regardé que comme une preuve de l'ancienne prononciation, & non comme une espece particuliere d'*e*. Le premier *e* dans les mots *empereur*, *enfant*, *femme*, &c. fait voir seulement que l'on prononçoit *émpereur*, *énfant*, *féme*, &c. & c'est ainsi que ces mots sont prononcés dans quelques-unes de nos provinces; mais cela ne fait pas une quatrieme sorte d'*e*.

Nous n'avons proprement que trois sortes d'*e*; ce qui les distingue, c'est la maniere de prononcer l'*e*, ou en un temps plus ou moins long, ou en ouvrant plus ou moins la bouche. Ces trois sortes d'*e* sont l'*e* ouvert l'*e* fermé, & l'*e* muet: on les trouve tous trois en plusieurs mots, *fèrmeté*, *honnêteté*, *évêque*, *sévère*, *échèle*, &c.

Le premier *e* de *fèrmeté* est ouvert, c'est pourquoi il est marqué d'un accent grave; la seconde syllabe *me* n'a point d'accent; parce que l'*e* y est muet; *té* est marqué de l'accent aigu, c'est le signe de l'*e* fermé.

Ces trois sortes d'*e* sont encore susceptibles de plus & de moins.

L'*e* ouvert est de trois sortes: I. l'*e* ouvert commun, II. l'*e* plus ouvert, III. l'*e* très-ouvert.

I. L'*e* ouvert commun: c'est l'*e* de presque toutes les langues: c'est l'*e* que nous prononçons dans les premieres syllabes de *père*, *mère*, *frère*, & dans il *appèle*, il *mène*, ma *nièce*, & encore dans tous les mots où l'*e* est suivi d'une consone avec laquelle il forme la même syllabe, à moins que cette consone ne soit l'*s* ou le *z* qui marquent le pluriel, ou le *nt* de la troisieme persone du pluriel des verbes: ainsi, on dit *examèn*, & non *examén*. On dit *sèl*, *bèl*, *ciel*, *chèf*, *brèf*, *Josèph*, *nèf*, *relièf*, *Israël*, *Abèl*, *Babèl*, *rèel*, *Michèl*, *mièl*, *plurièl*, *criminèl*, *quèl*, *naturèl*, *hôtèl*, *mortèl*, *mutuèl*, *l'hymèn*, *Saducéèn*, *Chaldéèn*, il *vient*, il *soutient*, &c.

Toutes les fois qu'un mot finit par un *e* muet, on ne sauroit soutenir la voix sur cet *e* muet, puisque si on la soutenoit, l'*e* ne seroit plus muet: il faut donc que l'on apuie sur la syllabe qui précede cet *e* muet; & alors si cette syllabe est elle-même un *e* muet, cet *e* devient ouvert commun, & sert de point d'apui à la voix pour rendre le dernier *e* muet; ce qui s'entendra mieux par les exemples. Dans *mener*, *appeler*, &c. le premier *e* est muet & n'est point accentué; mais si je dis je *mène*, *j'appèle* cet *e* muet devient ouvert commun, & doit être accentué, *je mène*, *j'appèle*. De même quand je dis *j'aime*, *je demande*, le dernier *e* de chacun de ces mots est muet; mais si je dis par interrogation, *aimé-je? ne demandé-je pas?* alors l'*e* qui étoit muet devient *e* ouvert commun.

Je sais qu'à cette occasion nos grammairiens disent que la raison de ce changement de l'*e* muet, c'est qu'*il ne sauroit y avoir deux e muets de suite*; mais il faut ajouter, *à la fin d'un mot*: car dès que la voix passe, dans le même mot, à une syllabe soutenue, cette syllabe peut être précédée de plus d'un *e* muet, redemander, revenir, &c. Nous avons même plusieurs *e* muets de suite, par des monosyllabes; mais il faut que la voix passe de l'*e* muet à une syllabe soutenue: par exemple, *de ce que je redemande* ce qui m'est dû, *&c.* voilà six *e* muets de suite au commencement de cette phrase, & il ne sauroit s'en trouver deux précisément à la fin d'un mot.

II. L'*e* est plus ouvert en plusieurs mots, comme dans la premiere syllabe de *fèrmeté*, où il est ouvert bref; il est ouvert long dans *grêse*.

III. L'*e* est très-ouvert dans *accès*, *succès*, *être*, *tempête*, *il est*, *abbèsse*, *cèsse*, *profèsse*, *arrêt*, *forêt*, *trève*, *la Grève*, *il rêve*, *la tête*.

L'*e* ouvert commun au singulier, devient ouvert long au pluriel, *le chèf*, *les chèfs*; un mot *brèf*, les mots *brèfs*; un *autèl*, des *autèls*. Il en est de même des autres voyeles qui deviennent plus longues au pluriel. *Voyez le tr. de la Prosodie de M.* l'abbé d'Olivet.

Ces différences sont très-sensibles aux persones qui ont reçu une bonne éducation dans la capitale. Depuis qu'un certain esprit de justesse, de précision, & d'exactitude s'est un peu répandu parmi nous, nous marquons par ces accents la différence des *e*. *Voyez* ce que nous avons dit sur l'usage & la destination des accents, même sur l'accent perpendiculaire, *au mot* Accent. Nos protes deviennent tous les jours plus exacts sur ce point, quoi qu'en puissent dire quelques persones qui se plaignent que les accents rendent les caractères hérissés: il y a bien de l'appareuce que leurs ieux ne sont pas acoutumés aux accents ni aux esprits des livres grecs, ni aux points des Hébreux. Tout signe qui a une destination, un usage, un service, est respecté par les persones qui aiment la précision & la clarté; ils ne s'élevent que contre les signes qui ne signifient rien, ou qui induisent en erreur.

C'est sur-tout à l'occasion de nos *e* brefs & de nos *e* longs, que nos grammairiens font deux observations qui ne me paroissent pas justes.

La premiere, c'est qu'ils prétendent que nos peres ont doublé les consones, pour marquer que la voyele qui précede étoit breve. Cette opération ne me paroît pas naturele; il ne feroit pas difficile de trouver plusieurs mots où la voyele est longue, mal-gré la consone doublée, comme dans *grèffe* & *nèffle*: le premier *e* est long, selon M. l'abbé d'Olivet, *Prosod. p. 74.*

L'*e* est ouvert long dans *abbèsse*, *profèsse*, *sans cèsse*, mal-gré l'*s* redoublée. Je crois que ce prétendu effet de la consone redoublée, a été ima-

giné par zele pour l'aneiene orthographe. Nos peres écrivoient ces doubles lettres, parce qu'ils les prononçoient ainsi qu'on les prononce en latin; & comme on a trouvé par tradition ees lettres écrites, les ieux s'y sont tellement acoutumés, qu'ils en soufrent avec peine le retranchement : il falloit bien trouver une raison pour excuser eette foiblesse.

Quoi qu'il en soit, il faut considérer la voyele en elle-même, qui en tel mot eit breve, & en tel autre longue: l'*a* est bref dans *place*, & long dans *grâce*, &c.

Quand les poëtes latins avoient besoin d'alonger une voyele, ils redoubloient la eonsone suivante, *relligio*; la premiere de ces eonsones, étant prononcée avee la voyele, la rendoit longue : cela paroît raisonable. Nicot dans son *Dictionaire*, au mot *aage* observe que „ Ce mot est écrit par „ *aa*, pour dénoter, dit-il, ce grand *A* françois, „ ainsi qu l'*ω* gree; lequel *aa* nous prononçons, „ poursuit-il, avec traînée de la voix en aucuns „ mots, comme en *Chaalons* „. Aujourd'hui nous mettons l'accent eirconflexe sur l'*a*. Il seroit bien extraordinaire que nos peres eussent doublé les voyeles pour alonger, & les eonsones pour abréger!

La seconde observation, qui ne me paroît pas exacle, e'est qu'on dit qu'anciénement les voyeles longues étoient suivies d'*s* muetes qui en marquoient la longueur. Les grammairiens qui ont fait cette remarque, n'ont pas voyagé au midi de la Franee, où toutes ces *s* se prononcent encore, même eelle de la troisieme persone du verbe *est*; ce qui fait voir que toutes ces *s* n'ont été d'abord écrites que parce qu'elles étoient prononcées. L'orthographe a suivi d'abord fort exactement sa premiere destination; on écrivoit une *s*, parce qu'on prononçoit une *s*. On prononce encore ces *s* en plusieurs mots qui ont la même racine que ceux où elle ne se prononce plus. Nous disons encore *sestin*, de *fête*; la *bastille*, & en Provence la *bastide*, de *bâtir*: nous disons *prendre une ville par escalade*, d'*échele*; *donner la bastonade*, de *bâton*: *ce jeune homme a fait une escapade*, quoique nous disions s'*échaper*, sans *s*.

En Provence, en Languedoc, & dans les autres provinces méridionales, on prononce l'*s* de *Pasque*; & à Paris quoiqu'on dise *Pâque*, on dit *Paschal*, *Pasquin*, *Pasquinade*.

Nous avons une espece de chiens qu'on appeloit autrefois *espagnols*, parce qu'ils nous vienent d'Espagne; aujourd'hui on écrit *épagneuls*, & communément on prononce ce mot sans *s*, & l'*e* y est bref. On dit *prestolet*, *presbytere* de *prêtre*, *prestation* de serment; *prestesse*, *celeritas*, de *præsto esse*, être prêt.

L'*e* est aussi bref en plusieurs mots, quoique suivi d'une *s*, comme dans *presque*, *modeste*, *leste*, *terrestre*, *trimestre*, &c.

Selon M. l'abbé d'Olivet, *Prosodie*, *p.* 79, il y a aussi plusieurs mots où l'*e* est bref, quoique l'*s* en ait été retranehée: *échele*, *être* est long à l'infinitif, mais il est bref dans *vous êtes*, *il a été*. *Prosodie*, *p.* 80.

Enfin, M. Restaut, dans le *Dictionaire de l'orthographe françoise*, au mot *registre*, dit que l'*s* sone aussi sensiblement dans *registre* que dans *liste* & *funeste*; & il observe que du temps de Marot on prononçoit *épistre* comme *registre*, & que c'est par cette raison que Marot a fait rimer *registre* avec *épistre*: tant il est vrai que c'est de la prononeiation que l'on doit tirer les regles de l'orthographe. Mais revenons à nos *e*.

L'*e* fermé est celui que l'on prononce en ouvrant moins la boneh qu'on ne l'ouvre lorsqu'on prononce un *e* ouvert commun; tel eit l'*e* de la derniere syllabe de *fermeté*, *bonté*, &c.

Cet *e* est aussi appelé *masculin*, parce que, lorsqu'il se trouve à la fin d'un adjectif ou d'un participe, il indique le masculin, *aisé*, *habillé*, *aimé*, &c.

L'*e* des infinitifs est fermé, tant que l'*r* ne se prononce point; mais si l'on vient à prononcer l'*r*, ce qui arive toutes les fois que le mot qui suit commence par une voyele, alors l'*e* fermé devient ouvert commun; ee qui donne lieu à deux observations. 1°. L'*e* fermé ne rime point avec l'*e* ouvert: *aimer*, *abîmer*, ne riment point avec la *mer*, *mare*; ainsi, madame des Houlieres n'a pas été exacte lorsque dans l'*idylle du Ruisseau* elle a dit:

Dans votre sein il eherche à s'abîmer;
Vous & lui jusques à la mer
Vous n'êtes qu'une même chose.

2°. Mais comme l'*e* de l'infinitif devient ouvert commun, lorsque l'*r* qui le suit est liée avec la voyele qui commence le mot suivant, on peut rapeler la rime, en disant:

Dans votre sein il eherche à s'abîmer,
Et vous & lui jusqu'à la mer
Vous n'êtes qu'une même ehose.

L'*e* muet eit ainsi appelé relativement aux autres *e*; il n'a pas, comme ceux-ci, un son fort, distinct, & marqué: par exemple, dans *mener*, *demander*, on fait entendre l'*m* & le *d*, comme si l'on écrivoit *mner*, *dmander*.

Le son foible qui se fait à peine sentir entre l'*m* & l'*n* de *mener*, & entre le *d* & l'*m* de *demander*, est précisément l'*e* muet: c'est une suite de l'air sonore qui a été modifié par les organes de la parole, pour faire entendre ces consones. *Voyez* CONSONE.

L'*e* muet des monosyllabes *me*, *te*, *se*, *le*, *de*, est un peu plus marqué: mais il ne faut pas en faire un *é* ouvert, comme font ceux qui disent *amène-lè*: l'*e* prend plutôt alors le son de l'*eu* foible.

Dans le chant, à la fin des mots, tels que

gloire, *fidele*, *triomphe*, l'*e* muet est moins foible que l'*e* muet commun, & approche davantage de l'*eu* foible.

L'*e* muet foible, tel qu'il est dans *mener*, *demander*, se trouve dans toutes les langues, toutes les fois qu'une consone est suivie immédiatement par une autre consone; alors la premiere de ces consones ne sauroit être prononcée sans le secours d'un esprit foible: tel est le son que l'on entend entre le *p* & l'*s* dans *pseudo*, *psalmus*, *psittacus*; & entre l'*m* & l'*n* de *mna*, une mine, espece de monoie; *Mnémosyne*, la mere des Muses, la déesse de la mémoire.

On peut comparer l'e muet au son foible que l'on entend après le son fort que produit un coup de marteau qui frape un corps solide.

Ainsi, il faut toujours s'arrêter sur la syllabe qui précede un e muet à la fin des mots.

Nous avons déja observé qu'on ne sauroit prononcer deux *e* muets de suite à la fin d'un mot, & que c'est la raison pour laquelle l'*e* muet de *mener* devient ouvert dans *je mene*.

Les vers qui finissent par un *e* muet, ont une syllabe de plus que les autres, par la raison que la derniere syllabe étant muete, on apuie sur la pénultieme: alors, je veux dire à cette pénultieme, l'oreille est satisfaite par raport au complément du rhythme & du nombre des syllabes; & comme la derniere tombe foiblement & qu'elle n'a pas un son plein, elle n'est point comptée, & la mesure est remplie à la pénultieme.

Jeune & vaillant héros, dont la haute sages-se.

L'oreille est satisfaite à la pénultieme *ges*, qui est le point d'apui, après lequel on entend l'*e* muet de la derniere syllabe *se*.

L'*e* muet est appelé *féminin*, parce qu'il sert à former le féminin des adjectifs; par exemple, *saint*, *sainte*; *pur*, *pure*; *bon*, *bonne*; &c. au lieu que l'e fermé est appelé *masculin*, parce que, lorsqu'il termine un adjectif, il indique le genre masculin, *un homme aimé*, &c.

L'*e* qu'on ajoute après le *g*, *il mangea*, &c. n'est que pour empêcher qu'on ne donne au *g* le son fort *ga*, qui est le seul qu'il devroit marquer: or cet *e* fait qu'on lui donne le son foible, *il manja*: ainsi, cet e n'est ni ouvert, ni fermé, ni muet; il marque seulement qu'il faut adoucir le *g*, & prononcer *je*, comme dans la derniere syllabe de *gage*: on trouve en ce mot le son fort & le son foible du *g*.

L'*e* muet est la voyele foible de *eu*, ce qui paroît dans le chant, lorsqu'un mot finit par un e muet moins foible:

Rien ne peut l'arrêter
Quand la gloire l'appele.

Cet *eu* qui est la forte de l'*e* muet, est une véritable voyele: ce n'est qu'un son simple sur lequel on peut faire une tenue. Cette voyele est marquée dans l'écriture par deux caracteres; mais il ne s'ensuit pas de là que *eu* soit une diphthongue à l'oreille, puisqu'on n'entend pas deux sons voyeles. Tout ce que nous pouvons en conclure, c'est que les auteurs de notre alphabet ne lui ont pas donné un caractere propre.

Les lettres écrites qui, par les changemens survenus à la prononciation, ne se prononcent point aujourd'hui, ne doivent que nous avertir que la prononciation a changé; mais ces lettres multipliées ne changent pas la nature du son simple, qui seul est aujourd'hui en usage, comme dans la derniere syllabe de *ils aimoient*, *amabant*.

L'*e* est muet long dans les dernieres syllabes des troisiemes persones du pluriel des verbes, quoique cet *e* soit suivi d'*nt* qu'on prononçoit autrefois, & que les vieillards prononcent encore en certaines provinces: ces deux lettres vienent du latin *amant*, ils aiment.

Cet *e* muet est plus long & plus sensible qu'il ne l'est au singulier; il y a peu de persones qui ne sentent pas la différence qu'il y a dans la prononciation entre *il aime*, & *ils aiment*. (*M. du Marsais*.)

(Π) E *lapidaire* se mettoit quelquefois pour *i*. On écrivoit *Deana* pour *Diana*; *Eanus* pour *Ianus* &c. E seul étoit une abbréviation pour *Ædilis*, Édile; *atas*, âge; *ejus*, de lui, *ou* d'elle; *erexit* dans les Inscriptions sépulcrales ou votives; *Equestres*, c'est-à-dire *Ludi* &c. Quand E étoit une note numérale, elle marquoit *deux cents cinquante*. Chez les Grecs elle marquoit *cinq*.)

(N.) EAU. Cet assemblage de voyeles peut avoir deux significations.

1°. Il peut marquer en deux syllabes les deux voyeles *é-o*; & alors la lettre e doit avoir l'accent aigu, comme dans *fléau*, qu'on prononce *flé-ô*.

2°. Ce même assemblage ne représente ordinairement que la voix *ô*, ainsi que les deux voyeles *au*. L'e sans accent, qu'il y a de plus ici, est entiérement muet, mais n'est pas pour cela inutile; c'est un caractere, qui, en conservant des traces d'étymologie, peut aider à conserver ou à déterminer le sens. En général, les mots où nous employons les trois lettres *eau*, tienent par la dérivation à quelque mot où l'on trouve *el* au même endroit:

Beau & *Beauté*	tienent à	*Bel* ou *Belle*.
Chapeau		*Chapelier*.
Château		*Châtelain*, *Châtelet*.
Ciseau		*Ciseler*.
Couteau		*Coutelier*, *Coutellerie*.
Jumeau		*Jumelle*.
Manteau		*Mantelet*.
Peau & *Peausserie*		*Peler*, *Pelleterie*, &c.
Tourtereau		*Tourterele*.

Mais si ces sortes de jeux de mots faisoient, sous les regnes de François I & d'Henri II, les délices de la Cour, & le mérite des ouvrages d'esprit des successeurs de Ronsard, ils ne peuvent se soutenir contre le bon goût d'un siecle éclairé. On fait la maniere dont Alexandre récompensa ce cocher, qui avoit appris, après bien des soins & des peines, à tourner un char sur la tranche d'un écu ; il le lui donna. (*Le chevalier de* Jaucourt.)

(N.) ÉCLAIRÉ, CLAIR-VOYANT, *Synonymes*.

L'homme *éclairé* ne se trompe pas, il sait. Le *clair-voyant* ne se laisse pas tromper, il distingue.

L'étude rend *éclairé*. L'esprit rend *clair-voyant*.

Un juge *éclairé* connoît la justice d'une cause ; il est instruit de la loi qui la favorise ou qui la condamne. Un juge *clair-voyant* pénetre les circonstances & la nature d'une cause ; il est d'abord au fait, & voit de quoi il est question. (*L'Abbé* Girard.)

ÉCLAIRÉ, CLAIR-VOYANT, INSTRUIT, HOMME DE GÉNIE, *Synonymes*.

Termes relatifs aux lumieres de l'esprit. *Éclairé* se dit des lumieres acquises ; *Clair-voyant*, des lumieres naturelles : ces deux qualités sont entr'elles comme la science & la pénétration. Il y a des occasions où toute la pénétration possible ne suggere point le parti qu'il convient de prendre ; alors ce n'est pas assez d'être *clair-voyant*, il faut être *éclairé* : & réciproquement, il y a des circonstances où toute la science possible laisse dans l'incertitude ; alors ce n'est pas assez d'être *éclairé*, il faut être *clair-voyant*. Il faut être *éclairé* dans les matieres des faits passés, des loix prescrites, & autres semblables, qui ne sont point abandonnées à notre conjecture ; il faut être *clair-voyant* dans tous les cas où il s'agit de probabilités & où la conjecture a lieu. L'homme *éclairé* fait ce qui s'est fait : l'homme *clair-voyant* devine ce qui se fera : l'un a beaucoup lu dans les livres, l'autre fait lire dans les têtes. L'homme *éclairé* se décide par des autorités ; l'homme *clair-voyant*, par des raisons.

Il y a cette différence entre l'homme *instruit* & l'homme *éclairé* ; que l'homme *instruit* connoît les choses, & que l'homme *éclairé* en fait encore faire une application convenable : mais ils ont de commun que les connoissances acquises sont toujours la base de leur mérite ; sans l'éducation, ils auroient été des hommes fort ordinaires, ce qu'on ne peut pas dire de l'homme *clair-voyant*.

Il y a mille hommes *instruits* pour un homme *éclairé* ; cent hommes *éclairés* pour un homme *clair-voyant* ; & cent hommes *clair-voyans* pour un homme *de génie*.

L'homme *de génie* crée les choses : l'homme *clair-voyant* en déduit des principes : l'homme *éclairé* en fait l'application : l'homme *instruit* n'ignore ni les choses créées, ni les loix qu'on en a déduites, ni les applications qu'on en a faites ; il sait tout, mais il ne produit rien. (*M.* Diderot.)

(N.) ÉCLAT, BRILLANT, LUSTRE, *Syn.*

L'*Éclat* enchérit sur le *Brillant* ; & celui-ci, sur le *Lustre* ; de sorte que c'est avec raison qu'on a critiqué l'expression d'un auteur qui a défini le Je ne sais quoi, le *Lustre* du *Brillant*, & qu'on a remarqué qu'il auroit également bien dit, le *Brillant* du *Lustre* ; il auroit même mieux dit, s'il pouvoit y avoir du mieux dans ce qui est absolument mauvais. Mais ces mots ne sont pas faits pour être sous le régime l'un de l'autre ; on ne dit pas l'*Éclat* du *Brillant*, ni le *Brillant* du *Lustre*, encore moins le *Lustre* du *Brillant* & le *Brillant* de l'*Éclat*. Il faut opter pour l'un des trois, selon le goût ou la force de ce que l'on veut exprimer ; ou si l'on veut les appliquer tous au même sujet, il faut que ce soit sans régime & par forme de gradation, en disant, par exemple, d'une étofe, qu'elle a du *Lustre*, du *Brillant*, & même de l'*Éclat*.

Les couleurs vives ont plus d'*Éclat* que les couleurs pâles. Les couleurs claires ont plus de *Brillant* que les couleurs brunes. Les couleurs récentes ont plus de *Lustre* que les couleurs usées.

Il semble que l'*éclat* tiene du feu ; que le *Brillant* tiene de la lumiere ; & que le *Lustre* tiene du poli.

On ne se sert guere du mot de *Lustre* que dans le sens littéral, pour ce qui tombe sous la vue ; mais on emploie quelquefois celui d'*Éclat* & encore plus souvent celui de *Brillant* dans le figuré, pour le discours & les ouvrages de l'esprit. Étant considérés dans ce sens, il me paroît que c'est par la vérité, la force, & la nouveauté des pensées qu'un discours a de l'*Éclat* ; qu'il a du *Brillant* par le tour & la délicatesse de l'expression ; & que c'est par le choix des mots, la convenance des termes, & l'arangement de la phrase, qu'on donne du *Lustre* à ce qu'on dit. (*L'Abbé* Girard.)

ÉCLAT, LUEUR, CLARTÉ, SPLENDEUR, *Synonymes*.

Éclat est une lumiere vive & passagere ; *Lueur*, une lumiere foible & durable ; *Clarté*, une lumiere, durable & vive : ces trois mots se prenent au figuré & au propre ; *Splendeur* ne se dit qu'au figuré : La *Splendeur* d'un Empire. (*M.* d'Alembert.)

ÉCLIPSER, OBSCURCIR, *Synonymes*.

Ces deux mots ne sont synonymes qu'au sens figuré : ils different alors en ce que le premier dit plus que le second. Le faux mérite est *obscurci* par le mérite réel, & *éclipsé* par le mérite éminent.

On doit encore observer que le mot *Éclipse* signifie un *obscurcissement* passager ; au lieu que le mot *Éclipser*, qui en est dérivé, désigne un

obscurcissement total & durable, comme dans ce vers :

Tel brille au second rang, qui s'*éclipse* au premier. (*M.* D'ALEMBERT.)

(N.) ÉCOLE, s. f. *Belles Lettres*. Une *École* est une pépiniere d'hommes, que l'on cultive pour les besoins ou les agrémens de la société. De cette définition se déduisent naturélement tous les principes de l'institution, de la distribution, de la direction des *Écoles*.

Les arts de pure industrie, auxquels l'exemple seul peut servir de leçon, & dont la pratique même est l'étude, n'ont d'autre *École* que l'âtelier.

Les arts dont la pratique suppose quelque talent, quelques lumieres, quelque faculté précédemment acquise; ceux, par exemple, qui demandent de l'intelligence & du goût, la justesse de l'œil & l'habileté de la main, pour inventer, choisir, exécuter les formes les plus régulieres, les desseins les plus élégans, les combinaisons méchaniques les plus simples, les plus solides, de l'effet le plus sûr & le plus désidérable, ceux-là ont besoin d'une *École*. Mais dans cette *École* il doit y avoir des classes différentes pour les différens arts: le menuisier, le serrurier n'est pas obligé de savoir dessiner les mêmes choses que l'orfevre; & chacun des éleves, n'ayant que son objet devant les ieux, n'en sera point distrait, & l'apprendra mieux & plus vîte.

Il est une éducation nécessaire à tous les états. Dans une société d'hommes libres, où presque tous les engagemens se forment par écrit, le laboureur, comme l'artisan, a besoin de se rendre compte de ce qu'il a, de ce qu'il doit, de ce qui lui est dû, de ce qu'il gâgne & de ce qu'il dépense, de ce qu'il donne & de ce qu'il reçoit. C'est donc un établissement nécessaire, même dans les villages, que celui d'une *École* où l'on apprene à lire, à écrire, à calculer; mais rien de plus. J'ai ouï dire que le paysan qui savoit lire en étoit plus insolent; cela signifie peut-être, plus éclairé sur ses droits & plus ferme à les soutenir. Mais plus cette instruction sera commune, moins elle aura l'effet qu'on appréhende: c'est un don précieux que celui de la parole; & personne ne s'en glorifie, ni ne songe à s'en prévaloir.

Les arts qu'on appele libéraux ne sauroient fleurir sans *Écoles*. La Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Musique, ont des élémens, des méthodes, des procédés qu'il faut avoir appris. Ceci n'a pas besoin de preuve.

Dans la Grece chaque artiste célebre tenoit *École* dans son âtelier: on s'y formoit à son exemple, & il y joignoit ses leçons.

En Italie la Peinture n'a été si florissante que parce qu'elle a eu des *Écoles*; & de tous les peintres fameux qu'elle a produits, le *Corege* est le seul qui n'ait pris les leçons & la maniere d'aucun maître. Mais dans un pays où un art est cultivé avec ardeur, un homme de génie n'a pas besoin de guide: son *École* est par-tout; & instruit par tous les exemples, il ne s'asservit à aucun.

En France les arts ne prosperent que par l'institution vraiment royale de leurs *Écoles*, soit à Paris, soit au centre de l'Italie. Osons le dire, si on avoit donné le même soin à cultiver, à former les talens d'un ordre encore plus élevé que ceux de la Peinture, de la Sculpture, & de l'Architecture, la France abonderoit en hommes distingués dans tous les états. Les *Écoles* de ces trois arts sont des modeles de l'émulation dont on pouroit animer tous les autres. Lorsque le roi de Suede vint à Paris, ce prince, qui voyageoit en philosophe & qui observoit en homme d'État, en voyant dans les salles de nos Académies les chefs-d'œuvre de nos artistes, en parut vivement frapé. „ Sire luit dit le directeur de cette partie „ de l'administration, V. M. va voir la source „ de ces richesses, & le berceau de ces talens „. Alors il conduisit le roi de Suede dans un vaste salon, où deux-cents éleves dessinoient au tour du modele; & quoique la présence d'un grand roi fut un objet d'étonement & de distraction presqu'irrésistible, on assure que le profond silence qui régnoit dans l'*École*, ne fut point troublé, & qu'aucun des jeunes dessinateurs ne leva les ieux, que lorsque le prince daigna demander à voir leurs études.

Il est difficile d'entendre comment l'envie que l'on témoigne d'avoir en France une bonne Musique, ne fait pas employer, pour cet art, le seul moyen de le favoriser. C'est dans des *Écoles*, que l'Italie a vu se former & ses chanteurs & ses compositeurs célebres. L'art y décline depuis que les *Écoles* n'ont plus des maîtres comme *Durante* & *Porpora*. À plus fort raison ne s'élévera-t-il jamais dans un pays, où, les talens étant presqu'abandonés à eux-mêmes, on semble atendre de la nature & du hazard qu'ils fassent naître des musiciens & des chanteurs.

Un objet bien plus sérieux & bien plus important, est la culture des arts utiles & des sciences qui leur sont analogues; & à cet égard nous avons plus à nous féliciter qu'aucune nation de l'Europe. Nos *Écoles* guerrieres ont été ses modeles, & sont encore l'objet de son émulation. Notre *École* de Chirurgie est la meilleure qui soit au monde. Celle de Médecine fleurit dans plus d'une ville du royaume; cependant on y désire encore plus de sévérité dans l'admission des docteurs. Ce titre, prodigué à des ignorans, est un piége mortel pour la confiance publique, & peuple le monde d'assassins avec un brevet d'impunité.

Paris est plein d'excellens professeurs de Chimie, de Pharmacie, & de Botanique; des cours d'Histoire naturele s'y ouvrent tous les ans; & parmi la foule de ceux qui en font un objet de curiosi-

té, il en est assez qui en font une étude plus sérieuse & plus profonde.

Les Méchaniques, l'Astronomie, les Mathématiques en général sont négligemment enseignées dans les *Écoles* publiques : mais l'Académie des sciences est comme un sanctuaire où elles se réunissent; & l'ambition d'y entrer ajoute, à la lumiere qu'elles répandent, une chaleur qui la rend féconde.

Qu'il me soit permis de dire un mot de ce qui nous reste à souhaiter.

A Paris, les Humanités que l'on croit bonnes, seroient encore meilleures, si on y enseignoit la langue françoise avec le même soin que les langues savantes; si en cultivant la mémoire on s'appliquoit de même à former le goût; si l'Histoire y faisoit une partie des études; si la Littérature moderne s'y mêloit à l'ancienne; & si les régens, assez instruits & assez sensibles eux-mêmes aux beautés de l'une & de l'autre, savoient mieux les faire observer. On ne voit pas sans douleur dans certains livres destinés à l'instruction, & qu'on appele *élémentaires*, régner un esprit faux & un goût pédantesque, qui ne font que gâter le bon naturel des enfans.

L'Éloquence, cet art qui n'a plus, il est vrai, la même influence & le même pouvoir qu'il avoit autrefois dans Rome & dans Athènes, mais qui seroit encore si nécessaire dans des emplois très-importans, l'Éloquence est trop négligée (*Voyez* RHÉTORIQUE); l'étude du Droit l'est encore plus dans l'Université de Paris; & non seulement le Droit public n'a point d'*École* où soient obligés d'aller s'instruire les jeunes gens que leur naissance, leur goût, leur caractere, & la trempe de leur esprit destine aux négociations; mais le Droit civil même n'a des *Écoles* qu'en apparence. L'abus énorme d'être censé présent dès qu'en payant on a pris l'*inscription*, fait que le professeur est presque seul dans son *École*; & d'une foule de jeunes gens qui sont réputés étudier sous lui, à peine y en a-t-il un dixieme qui soit assidu à l'entendre. Le reste, oisif & vagabond, achete des cahiers écrits, &, quand le temps de l'examen arrive, se fait souffler par un agrégé la réponse à un petit nombre de questions communiquées. C'est de là cependant que sortent nos Avocats & nos Juges. Il en est quelques-uns qui, par des conférences & des études particulieres, ont le bon esprit de suppléer à cette nullité des études publiques; mais pour le plus grand nombre le temps en est perdu, & l'émulation est anéantie.

Il n'en est pas de même des études théologiques.

Elles sont suivies dans la faculté de Paris avec une sévere vigilance du côté des maîtres, & autant de chaleur que d'assiduité du côté des étudians. On les y exerce à parler d'abondance: c'est les obliger à s'instruire. Ce qu'on appele *Licence* se fait quand l'esprit est formé; dans la these appelée *majeure*, les questions purement scholastiques cedent la place à des questions d'un ordre supérieur; & cette these exige des études variées & aprofondies sur des objets d'une utilité & d'une importance réelle. Ainsi, l'esprit se trouve habitué à l'exercice & à l'application; & entre cinquante docteurs d'une érudition pédantesque, il en sort tous les ans au moins un petit nombre, qui, doués d'une raison saine, d'un esprit juste & méthodique, quelquefois d'une âme élevée & du génie des afaires, sont propres à remplir les fonctions qui demandent le plus de sagesse, de lumieres, & de talens.

Qu'on suppose la même vigilance, la même suite, la même activité dans des *Écoles* de Droit public, de Politique, & d'Administration; que, pour entrer dans les premiers emplois, on ait à subir, dans ces *Écoles*, des examens aussi séveres que dans les *Écoles* du Génie, de l'Artillerie, de la Marine, & des Ponts & Chaussées; alors tous les talens d'une utilité importante, également bien cultivés, fourniront avec abondance à tous les besoins de l'État. On ne sera embarassé du choix que par la foule des hommes de mérite. Mais quand même ce seroit trop présumer du génie de la Nation, il seroit vrai du moins, comme partout ailleurs, qu'il faut semer pour recueillir, & imiter les fleuristes de Hollande, qui, dans un champ couvert de tulipes communes, s'il y en a seulement quelques-unes de rares, se trouvent richement payés de la culture de leur champ.

Encore un mot sur quelques défauts à corriger dans nos *Écoles*. L'esprit de méthode & de suite, l'unité de principes, la liaison, & l'acord, nécessaires dans le systême d'un instruction progressive, exigeroient que le même régent, ataché aux mêmes disciples, les suivît dans tous leurs degrés: mais si cela n'est pas possible, au moins doit-il y avoir, entre les maîtres qui se succedent, une grande conformité d'opinion, de goût, & de doctrine; ce qu'on ne peut atendre que des hommes vivans ensemble sous une même discipline, & l'on trouve cet avantage à confier l'instruction à des Corps.

Dans l'Université de Paris on y supplée, autant que l'on peut, par l'attention à bien choisir les professeurs; mais à cette *École* si florissante on reproche encore deux abus: l'un, de consumer en vacances presque la moitié de l'année, moins par complaisance pour la paresse des écoliers que pour l'indolence des maîtres. Rien de plus commode sans doute que les congés fréquens, mais rien de plus nuisible; & le moindre mal qui s'ensuit est l'évaporation des esprits, la dissipation des idées, l'interruption de leur chaîne, la perte d'un temps précieux. L'autre abus est d'éteindre cette émulation que les prix avoient alumée, de l'éteindre, dis-je, par une fraude qu'on s'est permise imprudemment. Dans le concours des différens colléges pour disputer les prix, chacun ne songe qu'à sa propre gloire; & pour avoir des écoliers plus forts, ou l'on garde des vétérans, ou des

colléges de province on fait venir des écoliers plus avancés qu'on ne l'est dans la classe où ils sont intrus; en sorte que les jeunes gens qui n'ont fait que suivre pas à pas le cours de leurs études, quelque application qu'ils y aient mise, & de quelque talent qu'ils soient doués, se sentent foibles & perdent le courage contre des rivaux qui ont sur eux des avantages trop marqués. Il faut absolument que cette inégalité cesse; & les moyens en sont faciles. Sans cela tous les fruits qu'on a eu lieu d'attendre de l'institution des prix sont perdus pour l'émulation. (*M. MARMONTEL.*)

ÉCRITURE, sub. f. *Hist. ancien. Gramm. & Arts*. Nous la définirons avec Brebeuf,

Cet art ingénieux
De peindre la parole & de parler aux ieux,
Et par des traits divers de figures tracées,
Donner de la couleur & du corps aux pensées.

La méthode de donner de la couleur, du corps, ou pour parler plus simplement, une sorte d'existence aux pensées, dit Zilia (cette Péruviene pleine d'esprit, si connue par ses ouvrages), se fait en traçant, avec une plume, de petites figures que l'on appele *Lettres*, sur une matiere blanche & mince que l'on nomme *Papier*. Ces figures ont des noms; & ces noms, mêlés ensemble, représentent les sons des paroles.

Dévelopons, avec M. Warburthon, l'origine de cet art admirable, ses différentes sortes, & ses changemens progressifs; jusqu'à l'invention d'un alphabet. C'est un beau sujet philosophique, dont cependant les bornes de ce livre ne me permettent de prendre que la fleur.

Nous avons deux manieres de communiquer nos idées: la premiere, à l'aide des sons: la seconde, par le moyen des figures. En effet l'occasion de perpétuer nos pensées & de les faire connoître aux persones éloignées, se présente souvent; & comme les sons ne s'étendent pas au delà du moment & du lieu où ils sont proférés, on a inventé les figures & les caracteres, après avoir imaginé les sons, afin que nos idées pussent participer à l'étendue & à la durée.

Cette maniere de communiquer nos idées par des marques & par des figures, a consisté d'abord à dessiner tout naturélement les images des choses; ainsi, pour exprimer l'idée d'un homme ou d'un cheval, on a représenté la forme de l'un ou de l'autre. Le premier essai de l'*Écriture* a été, comme on voit, une simple peinture; on a su peindre avant que de savoir *écrire*.

Nous en trouvons chez les Mexicains une preuve remarquable. Ils n'employoient pas d'autre méthode que cette *Écriture* en peinture, pour conserver leurs loix & leurs histoires. *Voyez* le *Voyage autour du monde*, *de* Gemelli Carreri; l'*Histoire naturele & morale des Indes*, du P. Acosta; les *Voyages* de Thévenot, & d'autres ouvrages.

Il reste encore aujourd'hui un modele très-curieux de cette *Écriture* en peinture des Indiens, composé par un Mexicain & par lui expliqué dans sa langue, après que les Espagnols lui eurent appris les lettres. Cette explication a été ensuite traduite en espagnol, & de cette langue en anglois. Purchas a fait graver l'ouvrage, qui est une histoire de l'Empire du Mexique, & y a joint l'explication. Je crois que l'exemplaire original est à la Bibliotheque du roi.

Voilà la premiere méthode, & en même temps la plus simple, qui s'est offerte à tous les hommes pour perpétuer leurs idées.

Mais les inconvéniens qui résultoient de l'énorme grôsseur des volumes dans de pareils ouvrages, porterent bientôt les nations plus ingénieuses & plus civilisées à imaginer des méthodes plus courtes. La plus célebre de toutes est celle que les Égyptiens ont inventée, à laquelle on a donné le nom d'*Hiéroglyphique*. Par son moyen, l'*Écriture*, qui n'étoit qu'une simple peinture chez les Mexicains, devint en Égypte peinture & caractere; ce qui constitue proprement l'hiéroglyphe. *Voyez ce mot & l'article, suivant* ÉCRITURE DES ÉGYPTIENS, qui est entiérement lié à celui-ci.

Tel fut le premier degré de perfection qu'acquit cette méthode grôssiere de conserver les idées des hommes. Ou s'en est servi de trois manieres, qui, à consulter la nature de la chose, prouvent qu'elles n'ont été trouvées que par degrés & dans trois temps différens.

La premiere maniere consistoit à employer la principale circonstance d'un sujet, pour tenir lieu du Tout. Les Égyptiens vouloient-ils représenter deux armées rangées en bataille? les hiéroglyphes d'Horapollo, cet admirable fragment de l'antiquité, nous apprenent qu'ils peignoient deux mains, dont l'une tenoit un bouclier, & l'autre un arc.

La seconde maniere, imaginée avec plus d'art, consistoit à substituer l'instrument réel ou métaphorique de la chose, à la chose même. Un œil & un sceptre représentoient un monarque. Un épée peignoit le cruel tyran Ochus; & un vaisseau avec un pilote, désignoit le gouvernement de l'univers.

Enfin, on fit plus: pour représenter une chose, on se servit d'une autre où l'on voyoit quelque ressemblance ou quelque analogie; & ce fut la troisieme maniere d'employer cette *Écriture*. Ainsi, l'univers étoit représenté par un serpent roulé en forme de cercle, & la bigârure de ses taches désignoit les étoiles.

Le premier objet de ceux qui imaginerent la peinture hiéroglyphique, fut de conserver la mémoire des événemens, & de faire connoître les loix, les réglemens, & tout ce qui a raport aux matieres civiles. Par cette raison, on imagina des symboles relatifs aux besoins & aux productions particulieres de l'Égypte. Par exemple, le grand intérêt des Égyptiens étoit de connoître le retour ou

ou la durée du vent étésien, qui amonceloit les vapeurs en Éthiopie, & causoit l'inondation en souflant sur la fin du printemps du Nord au Midi. Ils avoient ensuite intérêt de connoître le retour du vent de Midi, qui aidoit l'écoulement des eaux vers la Méditerranée. Mais comment peindre le vent? Ils choisirent pour cela la figure d'un oiseau; l'épervier qui étend ses ailes en regardant le Midi, pour renouveler ses plumes au retour des chaleurs, fut le symbole du vent étésien, qui soufle du Nord au Sud; & la huye qui vient d'Éthiopie, pour trouver des vers dans le limon à la suite de l'écoulement du Nil, fut le symbole du retour des vents de Midi, propres à faire écouler les eaux. Ce seul exemple peut donner une idée de l'*Écriture symbolique* des Égyptiens.

Cette *Écriture symbolique*, premier fruit de l'Astronomie, fut employée à instruire le peuple de toutes les vérités, de tous les avis, & de tous les travaux nécessaires. On eut donc soin dans les commencemens de n'employer que les figures, dont l'analogie étoit le plus à portée de tout le monde; mais cette méthode fit donner dans le rafinement, à mesure que les philosophes s'appliquerent aux matieres de spéculation. Aussi-tôt qu'ils crurent avoir découvert dans les choses des qualités plus abstruses, quelques-uns, soit par singularité soit pour cacher leurs connoissances au vulgaire, se plurent à choisir pour caracteres des figures dont le raport aux choses qu'ils vouloient exprimer n'étoit point connu. Pendant quelque temps ils se bornerent aux figures dont la nature offre des modeles; mais dans la suite, elles ne leur parurent ni suffisantes, ni assez commodes pour le grand nombre d'idées que leur imagination leur fournissoit. Ils formerent donc leurs hiéroglyphes de l'assemblage mystérieux de choses différentes, ou de parties de divers animaux; ce qui rendit ces figures tout-à-fait énigmatiques.

Enfin, l'usage d'exprimer les pensées par des figures analogues, & le dessein d'en faire quelquefois un secret & un mystere, engagea à représenter les modes mêmes des substances par des images sensibles. On exprima la franchise par un lievre, l'impureté par un bouc sauvage, l'impudence par une mouche, la science par une fourmi; en un mot, on imagina des marques symboliques pour toutes les choses qui n'ont point de forme. On se contenta dans ces occasions d'un raport quelconque: c'est la maniere dont on s'étoit déja conduit, quand on donna des noms aux idées qui s'éloignent des sens.

Jusque-là l'animal ou la chose qui servoit à représenter, avoit été dessinée au naturel; mais lorsque l'étude de la Philosophie, qui avoit occasioné l'*Écriture symbolique*, eut porté les savans d'Égypte à *écrire* sur beaucoup de sujets, ce dessein, ayant trop multiplié les volumes, parut ennuyeux. On se servit donc par degré d'un autre caractere, que nous pouvons appeler l'*Écriture courante des hiéroglyphes*; il ressembloit aux caracteres chinois; & après avoir été formé du seul contour de la figure, il devint à la longue une sorte de marque.

L'effet naturel que produisit cette *Écriture* courante, fut de diminuer beaucoup de l'attention qu'on donnoit au symbole, & de la fixer à la chose signifiée: par ce moyen l'étude de l'*Écriture symbolique* se trouva fort abrégée, puisqu'il n'y avoit alors presqu'autre chose à faire qu'à se rapeler le pouvoir de la marque symbolique; au lieu qu'auparavant il falloit être instruit des propriétés de la chose ou de l'animal qui étoit employé comme symbole; en un mot, cela réduisit cette sorte d'*Écriture* à l'état où est présentement celle des Chinois. *Voyez plus bas* ÉCRITURE CHINOISE.

Ce caractere courant est proprement celui que les anciens ont appelé *hiérographique*, & que l'on a employé par succession de temps dans les ouvrages qui traitoient des mêmes sujets que les anciens hiéroglyphes. On trouve des exemples de ces caracteres hiérographiques dans quelques anciens monumens; on en voit presqu'à tous les compartimens de la table isiaque, dans les intervalles qui se rencontrent entre les plus grandes figures humaines.

L'*Écriture* étoit dans cet état, & n'avoit pas le moindre raport avec l'*Écriture* actuele. Les caracteres dont on s'étoit servi, représentoient des objets; celle dont nous nous servons, représente des sons: c'est un art nouveau. Un génie heureux, on prétend que ce fut le secrétaire d'un des premiers rois de l'Égypte, appelé Thoit, Thoot, ou Thot, sentit que le discours, quelque varié & quelque étendu qu'il puisse être pour les idées, n'est pourtant composé que d'un assez petit nombre de sons & qu'il ne s'agissoit que de leur assigner à chacun un caractere représentatif. Il abandona donc l'*Écriture* représentative des êtres, qui ne pouvoit s'étendre à l'infini, pour s'en tenir à une combinaison, qui, quoique très-bornée (celle des sons), produit cependant le même effet.

Si on y réfléchit (dit M. Duclos, le premier qui ait fait ces observations qui ne sont pas moins justes que délicates), on verra que cet art, ayant été une fois conçu, dut être formé presqu'en même temps; & c'est ce qui releve la gloire de l'inventeur. En effet, après avoir eu le génie d'apercevoir que les sons d'une langue pouvoient se décomposer & se distinguer, l'énumération dut en être bientôt faite; il étoit bien plus facile de compter tous les sons d'une langue, que de découvrir qu'ils pouvoient se compter. L'un est un coup de génie; l'autre, un simple effet de l'attention. Peut-être n'y a-t-il jamais eu d'alphabet complet, que celui de l'inventeur de l'*Écriture*. Il est bien vrai-semblable que, s'il n'y eut pas alors autant de caracteres qu'il nous en faudroit aujourd'hui, c'est que la langue de l'inventeur n'en exigeoit pas davantage. L'or-

thographe n'a été parfaite qu'à la naissance de l'*Écriture*.

Quoi qu'il en soit, toutes les especes d'*Écritures* hiéroglyphiques, quand il falloit s'en servir dans les afaires publiques, pour envoyer les ordres du roi aux Généraux d'armée & aux gouverneurs des provinces éloignées, étoient sujetes à l'inconvénient inévitable d'être imparfaitement & obscurément entendues. Thoit, en faisant servir les lettres à exprimer des mots, & non des choses, évita tous les inconvéniens si préjudiciables dans ces occasions, & l'écrivain rendit ses instructions avec la plus grande clarté & la plus grande précision. Cette méthode eut encore cet avantage, que, comme le Gouvernement chercha sans doute à tenir l'invention secrete, les lettres d'État furent pendant du temps portées avec toute la sûreté de nos chifres modernes. C'est ainsi que l'*Écriture* en lettres, appropriée d'abord à un pareil usage, prit le nom d'*épistolique:* du moins je n'imagine pas, avec M. Warburthon, qu'on puisse donner une meilleure raison de cette dénomination.

Le lecteur aperçoit à présent que l'opinion commune, qui veut que ce soit la premiere *Écriture* hiéroglyphique, & non pas la premiere *Écriture* en lettres, qui ait été inventée pour le secret, est précisément opposée à la vérité; ce qui n'empêche pas que dans la suite elles n'aient changé naturélement leur usage. Les lettres sont devenues l'*Écriture* commune, & les hiéroglyphiques devinrent une *Écriture* secrete & mystérieuse.

En effet une *Écriture* qui, en représentant les sons de la voix, peut exprimer toutes les pensées & les objets que nous avons coutume de désigner par ces sons, parut si simple & si féconde qu'elle fit une fortune rapide. Elle se répandit par-tout; elle devint l'*Écriture* courante, & fit négliger la symbolique, dont on perdit peu à peu l'usage dans la société, de maniere qu'on en oublia la signification.

Cependant, mal-gré tous les avantages des lettres, les Égyptiens, long-temps après qu'elles eurent été trouvées, conserverent encore l'usage des hiéroglyphes: c'est que toute la science de ce peuple se trouvoit confiée à cette sorte d'*Écriture*. La vénération qu'on avoit pour les hommes, passa aux caracteres dont les savans perpétuerent l'usage; mais ceux qui ignoroient les sciences, ne furent pas tentés de se servir de cette *Écriture*. Tout ce que put sur eux l'autorité des savans, fut de leur faire regarder ces caracteres avec respect, & comme des choses propres à embélir les monumens publics, où l'on continua de les employer; peut-être même les prêtres Égyptiens voyoient-ils avec plaisir que peu à peu ils se trouvoient seuls avoir la clef d'une *Écriture* qui conservoit les secrets de la Religion. Voilà ce qui a donné lieu à l'erreur de ceux qui se sont imaginés que les hiéroglyphes renfermoient les plus grands mysteres. *Voyez l'article* Hiéroglyphe.

On voit par ces détails comment il est arivé que ce qui devoit son origine à la nécessité, a été dans la suite du temps employé au secret, & enfin cultivé pour l'ornement. Mais par un effet de la vicissitude continuele des choses, ces mêmes figures, qui avoient d'abord été inventées pour la clarté, & puis converties en mysteres, ont repris à la longue leur premier usage. Dans les siecles florissans de la Grece & de Rome, elles étoient employées sur les monumens & sur les médailles, comme le moyen le plus propre à faire connoître la pensée; de sorte que le même symbole qui cachoit en Égypte une sagesse profonde, étoit entendu par le simple peuple en Grece & à Rome.

Tandis que ces deux nations savantes déchifroient ces symboles à merveille, le peuple d'Égypte en oublioit la signification; & les trouvant consacrés dans les monumens publics, dans les lieux des assemblées de Religion, & dans le cérémonial des fêtes qui ne changeoient point, il s'arrêta stupidement aux figures qu'il avoit sous les ieux. N'allant pas plus loin que la figure symbolique, il en manqua le sens & la signification. Il prit cet homme habillé en roi, pour un homme qui gouvernoit le ciel ou régnoit dans le soleil; & les animaux figuratifs, pour des animaux réels. Voilà en partie l'origine de l'idolatrie, des erreurs, & des superstitions des Égyptiens, qui se transmirent à tous les peuples de la terre.

Au reste le langage a suivi les mêmes révolutions & le même sort que l'*Écriture*. Le premier expédient qui a été imaginé pour communiquer les pensées dans la conversation, cet éfort grôssier, dû à la nécessité, est venu, de même que les premiers hiéroglyphes, à se changer en mysteres par des figures & des métaphores, qui servirent ensuite à l'ornement du discours, & qui ont fini par l'élever jusqu'à l'art de l'Éloquence & de la persuasion. *Voyez* Langage, figure, Apologue, Parabole, Énigme, Métaphore. *Voyez* le parallele ingénieux que fait Warburthon entre les figures & les métaphores d'un côté, & les différentes especes d'*Écritures* de l'autre; ces diverses choses qui paroissent si éloignées d'aucun raport, ont pourtant ensemble un véritable enchaînement. (*Le chevalier* de Jaucourt.)

Écriture chinoise. Les hiéroglyphes d'Égypte étoient un simple rafinement d'une *Écriture* plus anciene, qui ressembloit à l'*Écriture* grôssiere en peinture des Mexicains, en ajoutant seulement des marques caractéristiques aux images. L'*Écriture chinoise* a fait un pas de plus: elle a rejeté les images, & n'a conservé que les marques abrégées, qu'elle a multipliées jusqu'à un nombre prodigieux. Chaque idée a sa marque distincte dans cette *Écriture*; ce qui fait que, semblable au caractere universel de l'*Écriture* en peinture, elle continue aujourd'hui d'être commune à diférentes nations voisines de la Chine, quoiqu'elles parlent des langues diférentes.

En effet, les caracteres de la Cochinchine, du

Tongking, & du Japon, de l'aveu du P. du Halde, sont les mêmes que ceux de la Chine, & signifient les mêmes choses, sans toutefois que ces peuples en parlant s'expriment de la même sorte. Ainsi, quoique les langues de ces pays-là soient très-différentes, & que les habitans ne puissent pas s'entendre les uns les autres en parlant, ils s'entendent fort bien en écrivant, & tous leurs livres sont communs, comme sont nos chifres d'arithmétique; plusieurs nations s'en servent, & leur donnent différens noms : mais ils signifient par-tout la même chose. On compte jusqu'à quatre-vingt-mille de ces caracteres.

Quelques déguisés que soient aujourd'hui ces caracteres, M. Warburthon croit qu'ils conservent encore des traits qui montrent qu'ils tirent leur origine de la peinture & des images, c'est-à-dire, de la représentation naturelle des choses pour celles qui ont une forme; & qu'à l'égard des choses qui n'en ont point, les marques destinées à les faire connoître ont été plus ou moins symboliques, & plus ou moins arbitraires.

M. Fréret au contraire soutient que cette origine est impossible à justifier, & que les caracteres chinois n'ont jamais eu qu'un raport d'institution avec les choses qu'ils signifient. *Voyez* son idée sur cette matiere, *Mémoires de l'Académie des Belles Lettres, tome VI.*

Sans entrer dans cette discussion, nous dirons seulement que, par le témoignage des PP. Martini, Magaillans, Gaubil, Semedo, auxquels nous devons joindre M. Fourmont, il paroît prouvé que les Chinois se sont servis des images, pour les choses que la Peinture peut mettre sous les ieux, & des symboles, pour représenter, par allégorie ou par allusion, les choses qui ne le peuvent être par elles-mêmes. Suivant les auteurs que nous venons de nommer, les Chinois ont eu des caracteres représentatifs des choses, pour celles qui ont une forme; & des signes arbitraires, pour celles qui n'en ont point. Cette idée ne seroit-elle qu'une conjecture?

On pourroit peut-être, en distinguant les temps, concilier les deux opinions différentes au sujet des caracteres chinois. Celle qui veut qu'ils aient été originairement des représentations grôssieres des choses, se renfermeroit dans les caracteres inventés par Tsang-kié, & dans ceux qui peuvent avoir de l'analogie avec les choses qui ont une forme; & la tradition des Critiques chinois, citée par M. Fréret, qui regarde les caracteres comme des signes arbitraires dans leur origine, remonteroit jusqu'aux caracteres inventés sous Chun.

Quoi qu'il en soit, s'il est vrai que les caracteres chinois aient essuyé mille variations, comme on n'en peut douter, il n'est plus possible de reconoître comment ils provienent d'une *Écriture* qui n'a été qu'une simple Peinture; mais il n'en est pas moins vrai-semblable que l'*Écriture* des Chinois a dû commencer comme celle des Égyptiens. (*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

ÉCRITURE DES ÉGYPTIENS, *Hist. anc.* Les Égyptiens ont eu différens genres & différentes especes d'*Écriture*, suivant l'ordre du temps dans lequel chacune a été inventée ou perfectionée. Comme toutes ces différentes sortes d'*Écritures* ont été confondues par les anciens auteurs & par la plupart des modernes, il est important de les bien distinguer, d'après M. Warburthon, qui le premier a répandu la lumiere sur cette partie de l'anciene Littérature. On peut raporter toutes les *Écritures des Égyptiens* à quatre sortes : indiquons-les par ordre.

1°. L'*hiéroglyphique*, qui se subdivisoit en *curiologique*, dont l'*Écriture* étoit plus grôssiere; & en *tropique*, où il paroissoit plus d'art.

2°. La *symbolique*, qui étoit double aussi; l'une plus simple, & *tropique*; l'autre plus mystérieuse, & *allégorique*.

Ces deux *Écritures*, l'*hiéroglyphique* & la *symbolique*, qui ont été connues sous le terme générique d'*hiéroglyphes*, que l'on distinguoit en *hiéroglyphes propres* & en *hiéroglyphes symboliques*, n'étoient pas formées avec les lettres d'un alphabet; mais elles l'étoient par des marques ou caracteres qui tenoient lieu des choses, & non des mots.

3°. L'*épistolique*, ainsi appelée parce qu'on ne s'en servoit que dans les afaires civiles.

4°. L'*hiérogrammatique*, qui n'étoit d'usage que dans les choses relatives à la religion.

Ces deux dernieres *Écritures*, l'*épistolique* & l'*hiérogrammatique*, tenoient lieu de mots, & étoient formées avec les lettres d'un alphabet.

Le premier degré de l'*Écriture* hiéroglyphique, fut d'être employée de deux manieres : l'une plus simple, en mettant la partie principale pour le Tout; & l'autre plus recherchée, en substituant une chose qui avoit des qualités ressemblantes, à la place d'une autre. La premiere espece forma l'*hiéroglyphe curiologique*; & la seconde, l'*hiéroglyphe tropique*. Ce dernier vint par gradation du premier, comme la nature de la chose & les monumens de l'antiquité nous l'apprenent; ainsi, la lune étoit quelquefois représentée par un demi-cercle, quelquefois par un cynocéphale. Dans cet exemple le premier hiéroglyphe est *curiologique*; & le second, *tropique*. Les caracteres dont on se sert ordinairement pour marquer les signes du zôdiaque, découvrent encore des traces d'origine Égyptiene : ce sont en effet des vestiges d'hiéroglyphes curiologiques réduits à un caractere d'*Écriture* courante, semblable à celle des Chinois : cela se distingue plus particuliérement dans les marques astronomiques du *Bélier*, du *Taureau*, des *Gémeaux*, de la *Balance*, & du *Verseau*.

Toutes les *Écritures* où la forme des choses étoit employée, ont eu leur état progressif, depuis le plus petit degré de perfection jusqu'au plus grand, & ont facilement passé d'un état à l'autre; en sorte qu'il y a eu peu de différence entre l'*hiéroglyphe propre* dans son dernier état, & le

symbolique dans son premier état. En effet, la méthode d'exprimer l'hiéroglyphe *tropique* par des propriétés similaires, a dû naturélement produire du rafinement au sujet des qualités plus cachées des choses; c'est aussi ce qui est arivé. Un pareil examen, fait par les savans d'Égypte, occasiona une nouvele espece d'*Écriture* zôographique, appelée par les anciens *symbolique*.

Cependant les auteurs ont confondu l'origine de l'*Écriture* hiéroglyphique & symbolique des Égyptiens, & n'ont point exactement distingué leurs natures & leurs usages différens. Ils ont présupposé que l'hiéroglyphe, aussi-bien que le symbole, étoient une figure mystérieuse, & par une méprise encore plus grande, que c'étoit une représentation de notions spéculatives de Philosophie & de Théologie: au lieu que l'hiéroglyphe n'étoit employé par les Égyptiens que dans les écrits publics & connus de tout le monde qui renfermoient leurs réglemens civils & leur histoire.

Comme on distinguoit les hiéroglyphes propres en *curiologiques* & en *tropiques*, on a distingué de même en deux especes les hiéroglyphes symboliques; savoir, en *tropiques*, qui approchoient plus de la nature de la chose; & en *énigmatiques*, où l'on apercevoit plus d'art. Par exemple, pour signifier le *soleil*, quelquefois les Égyptiens peignoient un faucon; c'étoit-là un *symbole tropique*: d'autre fois ils peignoient un scarabée avec une boule ronde dans ses pates; c'étoit-là un *symbole énigmatique*. Ainsi les caracteres proprement appelés *symboles énigmatiques*, devinrent à la longue prodigieusement différens de ceux appelés *hiéroglyphiques curiologiques*.

Mais lorsque l'étude de la Philosophie, qui avoit occasioné l'*Écriture* symbolique, eut porté les savans d'Égypte à écrire beaucoup, ils se servirent, pour abréger, d'un caractere courant, que les anciens ont appelé *hiérographique*, ou *hiéroglyphique abrégé*, qui conduisit à la méthode des lettres par le moyen d'un alphabet, d'après laquelle méthode l'*Écriture épistolique* a été formée.

Cependant cet alphabet *épistolique* occasiona bientôt l'invention d'un alphabet *sacré*, que les prêtres Égyptiens réserverent pour eux-mêmes, afin de servir à leurs spéculations particulieres. Cette *Écriture* fut nommée *hiérogrammatique*, à cause de l'usage auquel ils l'ont appropriée.

Que les prêtres Égyptiens aient eu pour leurs rites & leurs mysteres une pareille *Écriture*, c'est ce que nous assure expressément Hérodote, *liv. II, chap. xxxvj*, & il ne nous a pas toujours raporté des faits aussi croyables. Celui-ci doit d'autant moins nous surprendre, qu'une *Écriture* sacrée, destinée aux secrets de la Religion, & conséquemment différente de l'*Écriture* ordinaire, a été mise en pratique par les prêtres de presque toutes les nations: telles étoient les *lettres ammonéenes*, non entendues du vulgaire, & dont les prêtres seuls se servoient dans les choses sacrées; telles étoient encore les *lettres sacrées* des Babyloniens; & celles de la ville de Méroé. Théodoret, parlant des temples des Grecs en général, raporte qu'on s'y servoit de lettres qui avoient une forme particuliere, & qu'on les appeloit *sacerdotales*. Enfin, M. Fourmont & d'autres savans sont persuadés que cette coutume générale des prêtres de la plupart des nations orientales, d'avoir des caracteres *sacrés*, destinés pour eux uniquement, & des caracteres *profanes* ou d'un usage plus vulgaire, destinés pour le Public, régnoit aussi chez les Hébreux. (*Le chev.* DE JAUCOURT.)

(N.) ECTHLIPSE, s. f. *Terme de Gramm. lat.* Espece d'Élision (*Voyez* ÉLISION), qui se fait principalement de la voix nasale marquée par *m* à la fin d'un mot, à cause de la voyele qui commence le mot suivant; comme dans ce vers de *Perse*:

O curas hominum! o *quantum* est *in rebus inane!*

que l'on doit scander ainsi;

O cu- | ras homi- | n'o quan- | t'est in | rebus i- | nane!

Anciénement la lettre *s*, sans qu'on puisse trop en rendre raison, étoit du domaine de l'*Ecthlipse*. Quelquefois elle se retranchoit avec la voyele précédente à la rencontre d'une autre voyele: *content' atque beatus*, pour *contentus atque beatus*; comme dans ce vers d'Ennius:

*Content'*us *atque beatus, scitu's facunda loquens in Tempore.*

Quelquefois la lettre *s* se retranchoit seule à la rencontre d'une consone, afin que la voyele précédente ne fût pas longue par position; comme on vient de le voir dans *scitus* du vers précédent, & comme on le voit dans ce vers de l'*Aratus* de Cicéron:

Delphinus jacet haud nimio lustratu's decore.

La lettre *m* étoit traitée en tout comme la lettre *s*: elle s'élidoit quelquefois devant une consone, pour rendre breve la voyele précédente, comme dans ce vers de Lucrece;

Lanigera pecudes & equoru'm duellica proles:

& quelquefois aussi la lettre *m* demeuroit pour la même fin devant une voyele, comme on le voit dans cet autre vers du même poëte;

Corporis offici'um est quoniam premer'e omnia deorsum.

Le mot *Ecthlipse*, en grec ἔκθλιψις, est composé de ἐκ (*extra* ou *foras*, dehors) & du verbe

ἐκθλίβω (*premo*); c'est donc l'action de *presser* pour mettre *dehors*, pour *supprimer*; c'est une *suppression*. (*M. Beauzée*.)

ÉCRIVAIN, AUTEUR, *Synonymes*.

Ces deux mots s'appliquent aux gens de Lettres qui donnent au Public des ouvrages de leur composition. Le premier ne se dit que de ceux qui ont donné des ouvrages de Belles Lettres, ou du moins il ne se dit que par raport au style. Le second s'applique à tout genre d'écrire indifféremment; il a plus de raport au fond de l'ouvrage qu'à la forme, de plus il peut se joindre par la particule *de* aux noms des ouvrages.

Racine, M. de Voltaire, sont d'excellens *Écrivains*; Corneille est un excellent *Auteur*. Descartes & Newton sont des *Auteurs* célebres: l'*Auteur* de la Recherche de la vérité est un *Écrivain* du premier ordre. (*M. d'Alembert*.)

ÉDUCATION, s. f. *Terme abstrait & métaphysique*. C'est le soin que l'on prend de nourir, d'élever, & d'instruire les enfans; ainsi, l'*Éducation* a pour objets, 1°. la santé & la bonne conformation du corps; 2°. ce qui regarde la droiture & l'instruction de l'esprit; 3°. les moeurs, c'est-à-dire, la conduite de la vie & les qualités sociales.

De l'Éducation en général. Les enfans qui vienent au monde, doivent former un jour la société dans laquelle ils auront à vivre: leur *Éducation* est donc l'objet le plus intéressant, 1°. pour eux-mêmes, que l'*Éducation* doit rendre tels, qu'ils soient utiles à cette société, qu'ils en obtienent l'estime, & qu'ils y trovent leur bien-être: 2°. pour leurs familles, qu'ils doivent soutenir & décorer: 3°. pour l'État même, qui doit recueillir les fruits de la bonne *Éducation* que reçoivent les citoyens qui le composent.

Tous les enfans qui vienent au monde, doivent être soumis aux soins de l'*Éducation*, parce qu'il n'y en a point qui naisse tout instruit & tout formé. Or quel avantage ne revient il pas tous les jours à un État dont le chef a eu de bonne heure l'esprit cultivé, qui a appris dans l'Histoire que les Empires les mieux affermis sont exposés à des révolutions; qu'on a autant instruit de ce qu'il doit à ses sujets, que de ce que ses sujets lui doivent; à qui on a fait connoître la source, le motif, l'étendue, & les bornes de son autorité; à qui on a appris le seul moyen solide de la conserver & de la faire respecter, qui est d'en faire un bon usage? *Erudimini qui judicatis terram*. *Psalm. ij*, 10. Quel bonheur pour un État dans lequel les magistrats ont appris de bonne heure leurs devoirs, & ont des mœurs; où chaque citoyen est prévenu qu'en venant au monde il a reçu un talent à faire valoir; qu'il est membre d'un Corps politique, & qu'en cette qualité il doit concourir au bien commun, rechercher tout ce qui peut procurer des avantages réels à la société, & éviter ce qui peut en déconcerter l'harmonie, en troubler la tranquillité & le bon ordre!

Il est évident qu'il n'y a aucun ordre de citoyens dans un État, pour lesquels il n'y eût une sorte d'*Éducation* qui leur seroit propre; *Éducation* pour les enfans des Souverains, *Éducation* pour les enfans des Grands, pour ceux des magistrats, &c. *Éducation* pour les enfans de la campagne, où, comme il y a des écoles pour apprendre les vérités de la Religion, il devroit y en avoir aussi dans lesquelles on leur montrât les exercices, les pratiques, les devoirs, & les vertus de leur état, afin qu'ils agissent avec plus de connoissance.

Si chaque sorte d'*Éducation* étoit donnée avec lumiere & avec persévérance, la Patrie se trouveroit bien constituée, bien gouvernée, & à l'abri des insultes de ses voisins.

L'*Éducation* est le plus grand bien que les peres puissent laisser à leurs enfans. Il ne se trouve que trop souvent des peres qui, ne connoissant point leurs véritables intérêts, se refusent aux dépenses nécessaires pour une bonne *Éducation*, & qui n'épargnent rien dans la suite pour procurer un emploi à leurs enfans, ou pour les décorer d'une charge; cependant quelle charge est plus utile qu'une bonne *Éducation*, qui communément ne coûte pas tant, quoiqu'elle soit le bien dont le produit est le plus grand, le plus honorable, & le plus sensible? Il revient tous les jours: les autres biens se trouvent souvent dissipés; mais on ne peut se défaire d'une bonne *Éducation*, ni, par malheur, d'une mauvaise, qui souvent n'est telle que parce qu'on n'a pas voulu faire les frais d'une bonne.

Sint Mæcenates, non deerunt, Flacce, Marones.
Martial. *lib. VIII*, *epigr.* 56, *ad Flac.*

Vous donnez votre fils à élever à un esclave, dit un jour un ancien philosophe à un pere riche, *hé bien, au lieu d'un esclave vous en aurez deux*.

Il y a bien de l'analogie entre la culture des plantes & l'*Éducation* des enfans; en l'un & en l'autre la nature doit fournir le fonds. Le propriétaire d'un champ ne peut y faire travailler utilement, que lorsque le terrain est propre à ce qu'il veut y faire produire: de même un pere éclairé, & un maître qui a du discernement & de l'expérience, doivent observer leur éleve; & après un certain temps d'observations, ils doivent démêler ses penchans, ses inclinations, son goût, son caractere, & connoître à quoi il est propre, & quelle partie, pour ainsi dire, il doit tenir dans le concert de la société.

Ne forcez point l'inclination de vos enfans, mais aussi ne leur permettez point légérement d'embrasser un état auquel vous prévoyez qu'ils reconoîtront dans la suite qu'ils n'étoient point propres. On doit, autant qu'on le peut, leur épargner les fausses démarches. Heureux les enfans qui ont des parens expérimentés, capables de

les bien conduire dans le choix d'un état! choix d'où dépend la félicité ou le mal-aise du reste de la vie.

Il ne sera pas inutile de dire un mot de chacun des trois chefs qui sont l'objet de toute *Éducation*, comme nous l'avons dit d'abord. On ne devroit préposer persone à l'*Éducation* d'un enfant de l'un ou de l'autre sexe, à moins que cette persone n'eût fait de sérieuses réflexions sur ces trois points.

I. *La santé*. M. Bronzet, médecin ordinaire du roi, nous a donné un ouvrage utile sur l'*Éducation médicinale des enfans* (à Paris chez Cavelier, 1754). Il n'y a persone qui ne conviene de l'importance de cet article, non seulement pour la premiere enfance, mais encore pour tous les âges de la vie. Les païens avoient imaginé une déesse qu'ils appeloient *Hygie*; c'étoit la déesse de la santé, *dea salus*: de là on a donné le nom d'*Hygiene* à cette partie de la Médecine qui a pour objet de donner des avis utiles pour prévenir les maladies, & pour la conservation de la santé.

Il seroit à souhaiter que, lorsque les jeunes gens sont parvenus à un certain âge, on leur donnât quelques connoissances de l'Anatomie & de l'économie animale; qu'on leur apprît jusqu'à un certain point ce qui regarde la poitrine, les poumons, le cœur, l'estomac, la circulation du sang, &c. non pour se conduire eux-mêmes quand ils seront malades, mais pour avoir sur ces points des lumieres toujours utiles, & qui sont une partie essentiele de la connoissance de nous-mêmes. Il est vrai que la Nature ne nous conduit que par instinct sur ce qui regarde notre conservation; & j'avoue qu'une persone infirme qui connoîtroit autant qu'il est possible tous les ressorts de l'estomac & le jeu de ces ressorts, n'en feroit pas pour cela une digestion meilleure que celle que feroit un ignorant, qui auroit une complexion robuste & qui jouiroit d'une bonne santé. Cependant les connoissances dont je parle sont très-utiles, non seulement parce qu'elles satisfont l'esprit, mais parce qu'elles nous donnent lieu de prévenir par nous-mêmes bien des maux, & nous mettent en état d'entendre ce qu'on dit sur ce point.

Sans la santé, dit le sage Charron, *la vie est à charge*, *& le mérite même s'évanouit*. *Quel secours apportera la sagesse au plus grand homme*, continue-t-il, *s'il est frapé du haut-mal ou d'apoplexie? La santé est un don de nature; mais elle se conserve*, poursuit-il, *par sobriété*, *par exercice modéré*, *par éloignement de tristesse & de toute passion*.

Le principal de ces conseils pour les jeunes gens c'est la tempérance en tout genre: le vice contraire fait périr un plus grand nombre de persones que le glaive, *plus occidit gula quam gladius*.

On commence communément par être prodigue de sa santé; & quand dans la suite on s'avise de vouloir en devenir économe, on sent à regret qu'on s'en est avisé trop tard.

L'habitude en tout genre a beaucoup de pouvoir sur nous; mais on n'a pas d'idées bien précises sur cette matiere: tel est venu à bout de s'acoutumer à un someil de quelques heures, pendant que tel autre n'a jamais pu se passer d'un someil plus long.

Je sais que, parmi les sauvages, & même dans nos campagnes, il y a des enfans nés avec une si bonne santé, qu'ils traversent les rivieres à la nage, qu'ils endurent le froid, la faim, la soif, la privation du someil, & que, lorsqu'ils tombent malades, la seule nature les guérit sans le secours des remedes: de là on conclut qu'il faut s'abandoner à la sage prévoyance de la nature, & que l'on s'acoutume à tout; mais cette conclusion n'est pas juste, parce qu'elle est tirée d'un dénombrement imparfait. Ceux qui raisonent ainsi, n'ont aucun égard au nombre infini d'enfans qui succombent à ces fatigues, & qui sont la victime du préjugé, *que l'on peut s'acoutumer à tout*. D'ailleurs n'est-il pas vrai-semblable que ceux qui ont soutenu pendant plusieurs années les fatigues & les rudes épreuves dont nous avons parlé, auroient vécu bien plus long-temps, s'ils avoient pu se ménager davantage?

En un mot, point de molesse, rien d'efféminé dans la maniere d'élever les enfans; mais ne croyons pas que tout soit également bon pour tous, ni que Mithridate se soit acoutumé à un vrai poison. On ne s'acoutume pas plus à un véritable poison, qu'à des coups de poignard. Le Czar Pierre voulut que ses matelots acoutumassent leurs enfans à ne boire que de l'eau de la mer, ils moururent tous. La convenance & la disconvenance qu'il y a entre nos corps & les autres êtres, ne va qu'à un certain point; & ce point, l'expérience particuliere de chacun de nous doit nous l'apprendre.

Il se fait en nous une dissipation continuele d'esprits & de sucs nécessaires pour la conservation de la vie & de la santé; ces esprits & ces sucs doivent donc être réparés; or ils ne peuvent l'être que par des alimens analogues à la machine particuliere de chaque individu.

Il seroit à souhaiter que quelque habile physicien, qui joindroit l'expérience aux lumieres & à la réflexion, nous donnât un traité sur le pouvoir & sur les bornes de l'habitude.

J'ajouterai encore un mot qui a raport à cet article, c'est que la société, qui s'intéresse avec raison à la conservation de ses citoyens, a établi de longues épreuves, avant que de permettre à quelque particulier d'exercer publiquement l'art de guérir. Cependant mal-gré ces sages précautions, le goût du merveilleux & le pechant qu'ont certaines persones à s'écarter des regles communes, fait que, lorsqu'ils tombent malades, ils aiment mieux se livrer à des particuliers sans caractere, qui convienent eux-mêmes de leur ignorance, & qui n'ont de ressource que dans le mystere qu'ils font d'un prétendu secret & dans l'imbécillité de

leurs dupes. *Voyez la lettre judicieuse* de M. de Moncrif, *au second tome de ses œuvres pag.* 141, au sujet des empyriques & des charlatans. Il seroit utile que les jeunes gens fussent éclairés de bonne heure sur ce point. Je conviens qu'il arive quelquefois des inconvéniens en suivant les regles, mais où n'en arive-t-il jamais? Il n'en arive que trop souvent, par exemple, dans la construction des édifices; faut-il pour cela ne pas appeler d'archi tecte, & se livrer plutôt à un simple manœuvre?

II. Le second objet de l'*Éducation*, c'est l'esprit qu'il s'agit d'éclairer, d'instruire, d'orner, & de régler. On peut adoucir l'esprit le plus féroce, dit Horace, pourvu qu'il ait la docilité de se préter à l'instruction.

Nemo adeo ferus est ut non mitescere possit,
Si modo culturæ patientem commodet aurem.
Horat. I, ep. j, 39.

La docilité, condition que le poëte demande dans le disciple, cette vertu, dis-je, si rare, suppose un fonds heureux que la nature seule peut donner, mais avec lequel un maître habile mene son éleve bien loin. D'un autre côté, il faut que le maître ait le talent de cultiver les esprits, & qu'il ait l'art de rendre son éleve docile, sans que son éleve s'aperçoive qu'on travaille à le rendre tel, sans quoi le maître ne retirera aucun fruit de ses soins: il doit avoir l'esprit doux & liant, savoir saisir à propos le moment où la leçon produira son effet sans avoir l'air de leçon; c'est pour cela que, lorsqu'il s'agit de choisir un maître, on doit préférer au savant qui a l'esprit dur, celui qui a moins d'érudition, mais qui est liant & judicieux: l'érudition est un bien qu'on peut acquérir; au lieu que la raison, l'esprit insinuant, & l'humeur douce, sont un présent de la Nature. Docenti *recte sapere est & principium & fons*; pour bien instruire, il faut d'abord un sens droit. Mais revenons à nos éleves.

Il faut convenir qu'il y a des caracteres d'esprit qui n'entrent jamais dans la pensée des autres; ce sont des esprits durs & inflexibles, *dura cervice ... & cordibus & auribus*. *Act. Apost.* vij, 51.

Il y en a de gauches, qui ne saisissent jamais ce qu'on leur dit dans le sens qui se présente naturélement, & que tous les autres entendent. D'ailleurs il y a certains états où l'on ne peut se préter à l'instruction; tel est l'état de la passion, l'état de dérangement dans les organes du cerveau, l'état de la maladie, l'état d'un ancien préjugé, *&c.* Or quand il s'agit d'enseigner, on suppose toujours dans les éleves cet esprit de souplesse & de liberté qui met le disciple en état d'entendre tout ce qui est à sa portée, & qui lui est présenté avec ordre & en suivant la génération & la dépendance naturele des connoissances.

Les premieres années de l'enfance exigent, par raport à l'esprit, beaucoup plus de soins qu'on ne leur en donne communément; en sorte qu'il est souvent bien difficile dans la suite d'éfacer les mauvaises impressions, qu'un jeune homme a reçues par les discours & les exemples des persones peu sensées & peu éclairées, qui étoient auprès de lui dans ces premieres années.

Dès qu'un enfant fait connoître par ses regards & par ses gestes qu'il entend ce qu'on lui dit, il devroit être regardé comme un sujet propre à être soumis à la jurisdiction de l'*Éducation*, qui a pour objet de former l'esprit, & d'en écarter tout ce qui peut l'égarer. Il seroit à souhaiter qu'il ne fût approché que par des persones sensées, & qu'il ne pût voir ni entendre rien que de bien. Les premiers acquiescemens sensibles de notre esprit, ou pour parler comme tout le monde, les premieres connoissances ou les premieres idées qui se forment en nous pendant les premieres années de notre vie, sont autant de modeles qu'il est difficile de réformer, & qui nous servent ensuite de regle dans l'usage que nous faisons de notre raison: ainsi, il importe extrêmement à un jeune homme, que, dès qu'il commence à juger, il n'acquiesce qu'à ce qui est vrai, c'est-à-dire, qu'à ce qui *est*. Ainsi, loin de lui toutes les histoires fabuleuses, tous ces contes puérils de Fées, de Loup garou, de Juif-errant, d'Esprits-folets, de Revenans, de Sorciers, & de sortiléges, tous ces faiseurs d'horoscopes, ces diseurs & diseuses de bonne aventure, ces interpretes de songes, & tant d'autres pratiques superstitieuses qui ne servent qu'à égarer la raison des enfans, à éfrayer leur imagination, & souvent même à leur faire regréter d'être venus au monde.

Les persones qui s'amusent à faire peur aux enfans, sont très-répréhensibles. Il est souvent arivé que les foibles organes du cerveaux des enfans, en ont été dérangés pour le reste de la vie, outre que leur esprit se remplit de préjugés ridicules, *&c.* Plus ces idées chimériques sont extraordinaires, & plus elles se gravent profondément dans le cerveau.

On ne doit pas moins blâmer ceux qui se font un amusement de tromper les enfans, de les induire en erreur, de leur en faire acroire, & qui s'en applaudissent au lieu d'en avoir honte: c'est le jeune homme qui fait alors le beau rôle, il ne sait pas encore qu'il y a des persones qui ont l'âme assez basse pour parler contre leur pensée, & qui assurent d'insignes faussetés du même ton dont les honêtes gens disent les vérités les plus certaines; il n'a pas encore appris à se défier; il se livre à vous, & vous le trompez: toutes ces idées fausses deviennent autant d'idées exemplaires, qui égarent la raison des enfans. Je voudrois qu'au lieu d'aprivoiser ainsi l'esprit des jeunes gens avec la séduction & le mensonge, on ne leur dît jamais que la vérité.

On devroit leur faire connoître la pratique des arts, même des arts les plus communs; ils tireroient dans la suite de grands avantages de ces

connoissances. Un ancien se plaint que, lorsque les jeunes gens sortent des écoles & qu'ils ont à vivre avec d'autres hommes, ils se croient transportés en un nouveau monde : *ut*, *cum in forum venerint*, *existiment se in alium terrarum orbem delatos*. Qu'il est dangereux de laisser les jeunes gens de l'un & de l'autre sexe acquérir eux-mêmes de l'expérience à leurs dépens, de leur laisser ignorer qu'il y a des séducteurs & des fourbes, jusqu'à ce qu'ils aient été séduits & trompés! La lecture de l'Histoire fourniroit un grand nombre d'exemples, qui donneroient lieu à des leçons très-utiles.

On devroit aussi faire voir de bonne heure aux jeunes gens les expériences de Physique.

On trouveroit, dans la description de plusieurs machines d'usage, une ample moisson de faits amusans & instructifs, capables d'exciter la curiosité des jeunes gens; tels sont les divers phosphoras, la pierre de Boulogne, la poudre inflammable, les effets de la pierre d'aimant & ceux de l'électricité, ceux de la raréfaction & de la pesanteur de l'air, &c. Il ne faut d'abord que bien faire connoître les instrumens, & faire voir les effets qui résultent de leur combinaison & de leur jeu. *Voyez-vous cette espece de boule de cuivre* (l'éolipyle)? *elle est vide en dedans, il n'y a que de l'air; remarquez ce petit tuyau qui y est atachè & qui répond au dedans, il est percé à l'extrémité; comment feriez-vous pour remplir d'eau cette boule, & pour l'en vider après qu'elle en auroit été remplie? je vais la faire remplir d'elle-même, après quoi j'en ferai sortir un jet d'eau*. On ne montre d'abord que les faits, & l'on differe pour un âge plus avancé à leur en donner les explications les plus vrai-semblables que les philosophes ont imaginées. En combien d'inconvéniens des hommes, qui d'ailleurs avoient du mérite, ne sont-ils pas tombés, pour avoir ignoré ces petits mysteres de la Nature?

Je vais ajouter quelques réflexions, dont je fais que les maîtres qui ont du zele & du discernement pouront faire un grand usage pour bien conduire l'esprit de leurs jeunes éleves.

On sait bien que les enfans ne sont pas en état de saisir les raisonemens combinés, ou les assertions qui sont la résultat de profondes méditations; ainsi, il seroit ridicule de les entretenir de ce que les philosophes disent sur l'origine de nos connoissances, sur la dépendance, la liaison, la subordination, & l'ordre des idées, sur les fausses suppositions, sur le dénombrement imparfait, sur la précipitation, enfin sur toutes les sortes de sophismes : mais je voudrois que les persones que l'on met auprès des enfans, fussent suffisament instruites sur tous ces points, & que, lorsqu'un enfant, par exemple, dans ses réponses ou dans ses propos, suppose ce qui est en question, je voudrois, dis-je, que le maître sût que son disciple tombe dans une pétition de principe, mais que, sans se servir de cette expression scientifique, il fît se sentir au jeune éleve que sa réponse est défectueuse, parce que c'est la même chose que ce qu'on lui demande. Avouez votre ignorance; dites, *Je ne sais pas*, plutôt que de faire une réponse qui n'apprend rien; c'est comme si vous disiez que le sucre est doux parce qu'il a de la douceur, est-ce dire autre chose sinon *qu'il est doux parce qu'il est doux*.

Je voudrois bien que parmi les persones qui se trouvent destinées par état à l'*Éducation* de la Jeunesse, il se trouvât quelque maître judicieux qui nous donnât la *Logique des enfans en forme de dialogues à l'usage des maîtres*. On pouroit faire entrer dans cet Ouvrage un grand nombre d'exemples, qui disposeroient insensiblement aux préceptes & aux regles. J'aurois voulu raporter ici quelques-uns de ces exemples, mais j'ai craint qu'ils ne parussent trop puérils.

Nous avons déja remarqué, d'après Horace, qu'il n'y a parmi les jeunes gens que ceux qui ont l'esprit souple, qui puissent profiter des soins de l'*Éducation* & de l'esprit. Mais qu'est ce que d'avoir l'esprit souple? c'est être en état de bien écouter & de bien répondre; c'est entendre ce qu'on nous dit, précisément dans le sens qui est dans l'esprit de celui qui nous parle, & répondre relativement à ce sens.

Si vous avez à instruire un jeune homme qui ait le bonheur d'avoir cet esprit souple, vous devez sur-tout avoir grande attention de ne lui rien dire de nouveau, qui ne puisse se lier avec ce que l'usage de la vie peut déja lui avoir appris.

Le grand secret de la Didactique, c'est-à-dire, de l'art d'enseigner, c'est d'être en état de démêler la subordination des connoissances. Avant que de parler de dixaines, sachez si votre jeune homme a idée d'*un*; avant que de lui parler d'*armée*, montrez-lui un *soldat*, & apprenez-lui ce que c'est qu'un *capitaine*, & quand son imagination se représentera cet assamblage de soldats & d'officiers, parlez-lui du Général.

Quand nous venons au monde, nous vivons, mais nous ne sommes pas d'abord en état de faire cette réflexion, *Je suis*, *Je vis*, & encore moins celle-ci, *Je sens*, *donc j'existe*. Nous n'avons pas encore vu assez d'êtres particuliers, pour avoir l'idée abstraite d'*exister* & d'*existence*. Nous naissons avec la faculté de concevoir & de réfléchir; mais on ne peut pas dire raisonablement que nous ayons alors telle ou telle connoissance particuliere, ni que nous fassions telle ou telle réflexion individuele, & encore moins que nous ayons quelque connoissance générale, puisqu'il est évident que les connoissances générales ne peuvent être que le résultat des connoissances particulieres : je ne pourois pas dire que *tout triangle a trois côtés*, si je ne savois pas ce que c'est qu'un *triangle*. Quand une fois, par la considération d'un ou de plusieurs *triangles* particuliers, j'ai acquis l'idée exemplaire de *triangle*, je juge que tout ce qui est

est conforme à cette idée est *triangle*, & que ce qui n'y est pas conforme n'est pas *triangle*.

Comment pourois-je comprendre qu'*il faut rendre à chacun ce qui lui est dû*, si je ne favois pas encore ce que c'est que *rendre*, ce que c'est qu'*être dû*, ni ce que c'est que *chacun*? L'usage de la vie nous l'a appris, & ce n'est qu'alors que nous avons compris l'axiôme.

C'est ainsi qu'en venant au monde nous avons les organes nécessaires pour parler & tous ceux qui nous serviront dans la suite pour marcher; mais dans les premiers jours de notre vie nous ne parlons pas & nous ne marchons pas encore: ce n'est qu'après que les organes du cerveau ont acquis une certaine consistance, & après que l'usage de la vie nous a donné certaines connoissances préliminaires; ce n'est, dis-je, qu'alors que nous pouvons comprendre certains principes & certaines vérités dont nos maîtres nous parlent: ils les entendent, ces principes & ces vérités; & c'est pour cela qu'ils s'imaginent que leurs éleves doivent aussi les entendre; mais les maîtres ont vécu, & les disciples ne font que de commencer à vivre. Ils n'ont pas encore acquis un assez grand nombre de ces connoissances préliminaires que celles qui suivent supposent: „ Notre âme, dit le P. Boffier, „ Jésuite, dans son *Traité des premieres vérités*, „ *III*, *part. p.* 8, notre âme n'opere qu'autant „ que notre corps se trouve en certaine disposition, „ par le raport mutuel & la connexion réciproque „ qui est entre notre âme & notre corps. La „ chose est indubitable, poursuit ce savant méta„ physicien, & l'expérience en est journaliere. Il „ paroît même hors de doute, dit encore le P. „ Buffier, au même *Traité*, *I*, *part. p.* 32 & 33, „ que les enfans ont *acquis par l'usage de la vie* „ un grand nombre de connoissances sur des objets „ sensibles, avant que de parvenir à la connoissance „ de l'existence de Dieu: c'est ce que nous insinue „ l'Apôtre S. Paul par ces paroles remarquables: „ *invisibilia enim ipsius Dei a creatura mundi per* „ *ea qua facta sunt*, *intellecta*, *conspiciuntur*. „ *Rom. j*, 20. Pour moi, ajoute encore le P. „ Buffier à *la page* 271, je ne connois naturelle„ ment le Créateur que par les créatures: je ne „ puis avoir d'idée de lui qu'autant qu'elles m'en „ fournissent. En effet les Cieux annoncent sa „ gloire; *cæli enarrant gloriam Dei*. *Psal.* xviij, „ 1. Il n'est guere vrai-semblable qu'un homme „ privé dès l'enfance de l'usage de tous ses sens, „ pût aisément s'élever jusqu'à l'idée de Dieu; „ mais quoique l'idée de Dieu ne soit point „ innée, & que ce ne soit pas une premiere „ vérité, selon le P. Buffier, il ne s'ensuit nulle„ ment, ajoute-t-il, *ibid. page* 33, que ce ne „ soit pas une connoissance très-naturelle & très„ aisée. Ce même Pere très-respectable dit en„ core, *ibid. III*, *page* 9, que comme la dépen„ dance où le corps est de l'âme ne fait pas dire „ que le corps est spirituel, de même la dépendance „ où l'âme est du corps, ne doit pas faire dire que „ l'âme est corporele. Ces deux parties de l'homme „ ont dans leurs opérations une connexion intime; „ mais la connexion entre deux parties ne fait „ pas que l'une soit l'autre „. En effet, l'aiguille d'une montre ne marque successivement les heures du jour que par le mouvement qu'elle reçoit des roues, & qui leur est communiqué par le ressort; l'eau ne sauroit bouillir sans feu: s'ensuit-il de là que les roues soient de même nature que le ressort, & que l'eau soit de la nature du feu?

„ Nous apercevons clairement que l'âme n'est „ point le corps, comme le feu n'est point l'eau, „ dit le P. Buffier, *Traité des premieres vérités*, „ *III*, *part. page* 50; ainsi, nous ne pouvons „ raisonablement nier, ajoute-t-il, que le corps „ & l'esprit ne soient deux substances différentes „.

C'est d'après les principes que nous avons exposés, & en conséquence de la subordination & de la liaison de nos connoissances, qu'il y a des maîtres persuadés que, pour faire apprendre aux jeunes gens une langue morte, le *latin*, par exemple, ou le *grec*, il ne faut pas commencer par les déclinaisons latines ou les greques; parce que les noms françois ne changeant point de terminaison, les enfans en disant *musa*, *musa*, *musam*, *musarum*, *musis*, &c. ne sont point encore en état de voir où ils vont: il est plus simple & plus conforme à la maniere dont les connoissances se lient dans l'esprit, de leur faire étudier d'abord le latin dans une version interlinéaire, où les mots latins sont expliqués en françois & rangés dans l'ordre de la construction simple, qui seule donne l'intelligence du sens. Quand les enfans disent qu'ils ont retenu la signification de chaque mot, on leur présente ce même latin dans le livre de répétition, où ils le retrouvent à la vérité dans le même ordre, mais sans françois sous les mots latins: les jeunes gens sont ravis de trouver eux-mêmes le mot françois qui convient au latin, & que la version interlinéaire leur a montré. Cet exercice les anime & écarte le dégoût, & leur fait connoître d'abord par sentiment & par pratique la destination des terminaisons, & l'usage que les anciens en faisoient.

Après quelques jours d'exercice, & que les enfans ont vu tantôt *Diana*, tantôt *Dianam*, *Apollo*, *Apollinem*, &c. & qu'en françois c'est toujours *Diane*, & toujours *Apollon*; ils sont les premiers à demander la raison de cette différence, & c'est alors qu'on leur apprend à décliner.

C'est ainsi que, pour faire connoître le goût d'un fruit, au lieu de s'amuser à de vains discours, il est plus simple de montrer ce fruit & d'en faire goûter; autrement, c'est faire deviner, c'est apprendre à dessiner sans modele, c'est vouloir retirer d'un champ ce qu'on n'y a pas semé.

Dans la suite, à mesure qu'ils voient un mot qui est ou au même cas que celui auquel il se raporte, ou à un cas différent, *Diana soror Apollinis*, on leur explique le raport d'identité, & le raport ou raison de détermination. *Diana soror*,

ces deux mots sont au même cas, parce que *Diane* & *sœur* c'est la même personne : *soror Apollinis*, *Apollinis* détermine *soror*, c'est-à-dire, fait connoître de qui *Diane* étoit *sœur*. Toute la Syntaxe se réduit à ces deux raports comme je l'ai dit il y a long-temps. Cette méthode de commencer par l'explication, de la maniere que nous venons de l'exposer, me paroît la seule qui suive l'ordre, la dépendance, la liaison, & la subordination des connoissances. *Voyez* Cas, Construction, & les divers ouvrages qui ont été faits pour expliquer cette méthode, pour en faciliter la pratique, & pour répondre à quelques objections qui furent faites d'abord avec un peu trop de précipitation. Au reste il me souvient que dans ma jeunesse je n'aimois pas qu'après m'avoir expliqué quelques lignes de Cicéron, que je commençois à entendre, on me fit passer sur le champ à l'explication de dix ou douze vers de Virgile ; c'est comme si, pour apprendre le françois à un étranger, on lui faisoit lire une scêne de quelques pieces de Racine, & que dans la même leçon on passât à la lecture d'une scêne du *Misanthrope* ou de quelque autre piece de Moliere. Cette pratique est-elle bien propre à faire prendre intérêt à ce qu'on lit, à donner du goût, & à former l'idée exemplaire du beau & du bon?

Poursuivons nos réflexions sur la culture de l'esprit.

Nous avons déja remarqué qu'il y a plusieurs états dans l'homme par raport à l'esprit. Il y a sur-tout l'état du sommeil, qui est une espece d'infirmité périodique, & pourtant nécessaire, où, comme dans plusieurs autres maladies, nous ne pouvons pas faire usage de cette souplesse & de cette liberté d'esprit qui nous est si nécessaire pour démêler la vérité de l'erreur.

Observez que dans le sommeil nous ne pouvons penser à aucun objet, à moins que nous ne l'ayons vu auparavant, soit en tout, soit en partie : jamais l'image du soleil, ni celle des étoiles, ni celle d'une fleur, ne se présenteront à l'imagination d'un enfant nouveau-né qui dort, ni même à celle d'un aveugle-né qui veille. Si quelquefois l'image d'un objet bizâre qui ne fut jamais dans la nature se présente à nous dans le sommeil, c'est que par l'usage de la vue nous avons vu, en divers temps & en divers objets, les membres différens dont cet être chimérique est composé : tel est le tableau dont parle Horace au commencement de son Art poétique ; la tête d'une belle femme, le cou d'un cheval, les plumes de différentes especes d'oiseaux, enfin une queue de poisson : telles sont les parties dont l'ensemble forme ce tableau bizâre qui n'eut jamais d'original.

Les enfans nouveau-nés qui n'ont encore rien vu, & les aveugles de naissance, ne sauroient faire de pareilles combinaisons dans leur sommeil; ils n'ont que le sentiment intime qui est une suite nécessaire de ce qu'ils sont des êtres vivans & animés, & de ce qu'ils ont des organes où circulent du sang & des esprits, unis à une substance spirituele, par une union dont le créateur s'est réservé le secret.

Le sentiment dont je parle ne sauroit être d'abord un sentiment réfléchi, comme nous l'avons déja remarqué, parce que l'enfant ne peut point encore avoir d'idée de sa propre individualité, ou du Moi. Ce sentiment réfléchi du *Moi* ne lui vient que dans la suite par le secours de la mémoire qui lui rapele les différentes sortes de sensations dont il a été affecté ; mais en même temps il se souvient & il a conscience d'avoir toujours été le même individu, quoiqu'affecté en divers temps & différemment; voilà le Moi.

Un indolent qui, après un travail de quelques heures, s'abandone à son indolence & à sa paresse, sans être occupé d'aucun objet particulier, n'est-il pas, du moins pendant quelques momens, dans la situation de l'enfant nouveau-né, qui sent parce qu'il est vivant, mais qui n'a point encore cette idée réfléchie, *je sens?*

Nous avons déja remarqué avec le P. Buffier, que notre âme n'opere qu'autant que notre corps se trouve en certaine disposition (*Traité des premieres vérités III, part. pag.* 8) : la chose est indubitable & l'expérience en est journaliere, ajoute ce respectable philosophe. (*Ibid.*)

En effet, les organes des sens & ceux du cerveau ne paroissent-ils pas destinés à l'exécution des opérations de l'âme en tant qu'unie au corps? & comme le corps se trouve en divers états selon l'âge, selon l'air des divers climats qu'il habite, selon les alimens dont il se nourit, *&c.* & qu'il est sujet à différentes maladies, par les différentes altérations qui arivent à ses parties ; de même l'esprit est sujet à diverses infirmités, & se trouve en des états différens, soit à l'occasion de la disposition habituele des organes destinés à ces fonctions, soit à cause des divers accidens qui survienent à ces organes.

Quand les membres de notre corps ont acquis une certaine consistance, nous marchons, nous sommes en état de porter d'abord de petits fardeaux d'un lieu à un autre ; dans la suite nous pouvons en soulever & en transporter de plus grands ; mais si quelque obstruction empêche le cours des esprits animaux, aucun de ces mouvemens ne peut être exécuté.

De même, lorsque parvenus à un certain âge, les organes de nos sens & ceux du cerveau se trouvent dans l'état requis pour donner lieu à l'âme d'exercer ses fonctions à un certain degré de rectitude, selon l'institution de la nature, ce que l'expérience générale de tous les hommes nous apprend ; on dit alors qu'on est parvenu à l'âge de raison. Mais s'il arive que le jeu de ces organes soit troublé, les fonctions de l'âme sont interrompues : c'est ce qu'on ne voit que trop souvent dans les imbécilles, dans les insensés, dans les apoplectiques, dans les malades qui ont le

transport au cerveau, enfin dans ceux qui se livrent à des passions violentes:

Cette fiere raison dont on fait tant de bruit,
Un peu de vin la trouble, un enfant la séduit.
Des Houlieres, Idylle des Moutons.

Ainsi, l'esprit a ses maladies comme le corps, l'indocilité, l'entêtement, le préjugé, la précipitation, l'incapacité de se prêter aux réflexions des autres, les passions, *&c.*

Mais ne peut-on pas guérir les maladies de l'esprit, dit Cicéron? on guérit bien celles du corps, ajoute-t-il. *His nulla ne est adhibenda curatio? an quod corpora curari possint, animorum medicina nulla sit?* Cic. *III. Tusc. cap. ij.* Une multitude d'observations physiques de Médecine & d'Anatomie, dit le savant auteur de l'Économie animale, *tome III*, *page* 215; *deuxieme édit. à Paris chez Cavelier* 1747, nous prouvent que nos connoissances dépendent des facultés organiques du corps. Ce témoignage, joint à celui du P. Buffier & de tant d'autres savans respectables, fait voir qu'il y a deux sortes de moyens naturels pour guérir les maladies de l'esprit, du moins celles qui peuvent être guéries; le premier moyen, c'est le régime, la tempérance, la continence) l'usage des alimens propres à guérir chaque sorte de maladie de l'esprit (*voyez la Médecine de l'esprit*, par M. le Camus, *chez Ganneau*, *à Paris* 1753), la fuite & la privation de tout ce qui peut irriter ces maladies. Il est certain que, lorsque l'estomac n'est point surchargé & que la digestion se fait aisément, les liqueurs coulent sans altération dans leurs canaux, & l'âme exerce ses fonctions sans obstacle.

Outre ces moyens, Cicéron nous exhorte d'écouter & d'étudier les leçons de la sagesse, & sur-tout d'avoir un desir sincere de guérir. C'est un commencement de santé qui nous fait éviter tout ce qui peut entretenir la maladie. *Animi sanari voluerint, præceptis sapientium paruerint; fiet ut sine ulla dubitatione sanentur.* Cic. *III. Tusc. cap. iij.*

Quand nous sommes en état de réfléchir sur nos sensations, nous nous apercevons que nous avons des sentimens, dont les uns sont agréables & les autres plus ou moins douloureux; & nous ne pouvons pas douter que ces sentimens ou sensations ne soient excités en nous par une cause différente de nous-mêmes, puisque nous ne pouvons ni les faire naître, ni les suspendre, ni les faire cesser précisément à notre gré. L'expérience & notre sentiment intime ne nous apprenent-ils pas que ces sentimens nous vienent d'une cause étrangere, & qu'ils sont excités en nous à l'occasion des impressions que les objets font sur nos sens, selon un certain ordre immuable établi dans toute la nature, & reconu par-tout où il y a des hommes?

C'est encore d'après ces impressions que nous jugeons des objets & de leurs propriétés; ces premieres impressions nous donnent lieu de faire ensuite différentes réflexions qui supposent toujours ces impressions, & qui se font indépendament de la disposition habituele ou actuele du cerveau, & selon les loix de l'union de l'âme avec le corps. Il faut toujours supposer l'âme dans l'état de la veille où elle sent bien qu'elle n'est pas ensévelie dans les ténebres du someil: il faut la supposer dans l'état de santé, en un mot dans cet état où, dégagée de toute passion & de tout préjugé, elle exerce ses fonctions avec lumiere & avec liberté; puisque pendant le someil, ou même pendant la veille, nous ne pouvons penser à aucun objet, à moins qu'il n'ait fait quelque impression sur nous depuis que nous sommes au monde.

Puisque nous ne pouvons par notre seule volonté empêcher l'effet d'une sensation, par exemple, nous empêcher de voir pendant le jour, lorsque nos ieux sont ouverts, ni exciter, ni conserver, ni faire cesser la moindre sensation: puisque c'est un axiome constant en Philosophie que notre pensée n'ajoute rien à ce que les objets sont en eux-mêmes, *cogitare tuum nil ponit in re*: puisque tout effet suppose une cause: puisque nul être ne peut se modifier lui-même, & que tout ce qui change, change par autrui: puisque nos connoissances ne sont point des êtres particuliers, & que ce n'est que *nous* connoissant, comme chaque regard de nos ieux n'est que *nous* regardant, & que tous ces mots, *connoissance*, *idée*, *pensée*, *jugement*, *vie*, *mort*, *néant*, *maladie*, *santé*, *vue*, &c. ne sont que des termes abstraits que nous avons inventés sur le modele & à l'imitation des mots qui marquent des êtres réels, tels que *soleil*, *lune*, *terre*, *étoiles*, &c. & que ces termes abstraits nous ont paru commodes pour faire entendre ce que nous pensons aux autres hommes qui en font le même usage que nous, ce qui nous dispense de recourir à des périphrases & à des circonlocutions qui feroient languir le discours; par toutes ces considérations, il paroît évident que chaque connoissance individuele doit avoir sa cause particuliere, ou son motif propre.

Ce motif doit avoir deux conditions également essentieles & inséparables.

1°. Il doit être extérieur, c'est-à-dire qu'il ne doit pas venir de notre propre imagination, comme il en vient dans le someil: *cogitare tuum nil ponit in re*.

2°. Il doit être le motif propre, c'est-à-dire, celui que telle connoissance particuliere suppose, celui sans lequel cette pensée ne feroit jamais venue dans l'esprit.

Quelques philosophes de l'antiquité avoient imaginé qu'il y avoit des Antipodes; les preuves qu'ils donnoient de leur sentiment étoient bien vrai-semblables, mais elles n'étoient que vrai-semblables: au lieu qu'aujourd'hui que nous allons aux Antipodes, & que nous en revenons; aujourd'hui qu'il

y a un commerce établi entre les peuples qui y habitent & nous ; nous avons un motif légitime, un motif extérieur, un motif propre, pour assurer qu'il y a des Antipodes.

Ce Grec qui s'imaginoit que tous les vaisseaux qui arivoient au port de Pyrée lui apartenoient, ne jugeoit que sur ce qui se passoit dans son imagination & dans le sens interne, qui est l'organe du consentement de l'esprit ; il n'avoit point de motif extérieur & propre : ce qu'il pensoit n'étoit point en raport avec la réalité des choses : *cogitare tuum nil ponit in re*. Une montre marque toujours quelque heure ; mais elle ne va bien que lorsqu'elle est en raport avec la situation du soleil : notre sentiment intime, aidé par les circonstances, nous fait sentir le raport de notre jugement avec la réalité des choses. Quand nous sommes éveillés, nous sentons bien que nous ne dormons pas ; quand nous sommes en bonne santé, nous sommes persuadés que nous ne sommes pas malades : ainsi, lorsque nous jugeons d'après un motif légitime, nous sommes convaincus que notre jugement est bien fondé, & que nous aurions tort de porter un jugement diférent. Les âmes qui ont le bonheur d'être unies à des têtes bien faites, passent de l'état de la passion, ou de celui de l'erreur & du préjugé, à l'état tranquille de la raison, où elles exercent leurs fonctions avec lumiere & avec liberté.

Il seroit aisé de raporter un grand nombre d'exemples, pour faire voir la nécessité d'un motif extérieur, propre, & légitime dans tous nos jugemens, même de ceux qui regardent la foi : *Fides ex auditu, auditus autem per verbum Christi*, dit S. Paul. (*Rom.* x', 17.) „ Dans des points „ si sublimes, dit le P. Buffier (*Traité des premieres vérités, III. part. page* 237), on trouve „ un motif judicieux & plausible, *certain, qui ne peut nous égarer*, de soumettre nos foibles lumieres naturelles à l'intelligence infinie de „ Dieu..... qui a *révélé* certaines vérités, & à „ la sage autorité de l'Église, qui nous apprend „ que Dieu les a effectivement révélées. Si l'on „ faisoit attention à ces premieres vérités dans la „ science de la Théologie, ajoute le P. Buffier „ (*ibid.*), l'étude en deviendroit beaucoup plus „ facile & plus abrégée, & le fruit en seroit plus „ solide & plus étendu „.

Ce seroit donc une pratique très-utile de demander souvent à un jeune homme le motif de son jugement, dans des occasions même très-communes, sur-tout quand on s'aperçoit qu'il imagine, & que ce qu'il dit n'est pas fondé.

Quand les jeunes gens sont en état d'entrer dans des études sérieuses, c'est une pratique très-utile, après qu'on leur a appris les différentes sortes de gouvernemens, de leur faire lire les gazetes, avec des cartes de Géographie & des Dictionaires qui expliquent certains mots que souvent même le maître n'entend pas. Cette pratique est d'abord désagréable aux jeunes gens ; parce qu'ils ne sont encore au fait de rien, & que ce qu'ils lisent ne trouve pas à se lier dans leur esprit avec des idées acquises : mais peu à peu cette lecture les intéresse, sur-tout lorsque leur vanité en est flatée par les louanges que des persones avancées en âge leur donnent à propos sur ce point.

Je connois des maîtres judicieux qui, pour donner aux jeunes gens certaines connoissances d'usage, leur font lire & leur expliquent l'état de la France & l'Almanach royal ; & je crois cette pratique très-utile.

Il resteroit à parler des mœurs & des qualités sociales ; mais nous avons tant de bons livres sur ce point, que je crois devoir y renvoyer. (*M. du Marsais.*)

ÉFACER, RATURER, RAYER, BIFER, *Synonymes*.

Ces mots signifient l'action de faire disparoître de dessus un papier ce qui est adhérent à sa surface. Les trois derniers ne s'appliquent qu'à ce qui est écrit ou imprimé ; le premier peut se dire d'autre chose, comme des taches d'encre, &c. *Rayer* est moins fort qu'*Éfacer* ; & *Éfacer*, que *Raturer*.

On *raie* un mot, en passant simplement une ligne dessus : on l'*éface*, lorsque la ligne passée dessus est assez forte pour empêcher qu'on ne lise ce mot aisément : on le *rature*, lorsqu'on l'*éface* si absolument qu'on ne peut plus lire, ou même lorsqu'on se sert d'un autre moyen que la plume, comme d'un canif, gratoir, &c.

On se sert plus souvent du mot *Rayer* que du mot *Éfacer*, lorsqu'il est question de plusieurs lignes : on dit aussi qu'un écrit est fort *raturé* ; pour dire qu'il est plein de *ratures*, c'est-à-dire, de mots *éfacés*.

Le mot *Rayer* s'emploie en parlant des mots supprimés dans un acte, ou d'un nom qu'on a ôté d'une liste, d'un tableau, *&c.* Le mot *Bifer* est absolument du style d'arrêt ; on ordone, en parlant d'un accusé, que son écrou soit *bifé*. Enfin, *Éfacer* est du style noble, & s'emploie dans ce cas au figuré ; *Éfacer* le souvenir, *&c.* (*M. d'Alembert.*)

(N.) EFFECTIVEMENT, EN EFFET, *Synonymes*.

Ces deux expressions different en deux manieres.

1°. *Effectivement* n'a jamais qu'un sens confirmatif, qui annonce une preuve à l'apui d'une proposition ; & *En effet*, qui a quelquefois ce sens, sert aussi quelquefois à opposer la réalité à l'imagination ou à la simple apparence.

2°. Si on envisage les deux locutions comme amenant la confirmation ou la preuve d'une proposition énoncée, la premiere est plus propre au raisonement conjectural ; & la seconde, au raisonement rigoureux : l'une confirme & augmente la vrai-semblance, l'autre prouve & augmente la certitude : c'est peut-être ce qui rend la premiere plus convenable au style familier & libre de la conversation ; & la seconde, au style noble

& soutenu, qui ne doit ses services qu'à l'austere vérité.

Je présumois que l'ambassadeur arriveroit ces jours-ci, & je vis *Effectivement* hier des gens de sa livrée. Raisonement conjectural.

La raison du Chrétien respecte les bornes qui lui sont prescrites, & se contente de l'évidence des motifs qui la déterminent à croire: la foi est *En effet* une persuasion fondée sur une multitude infinie de preuves, si claires qu'il y auroit de la folie à les rejeter, si certaines qu'il y auroit de la stupidité à en douter, si décisives qu'il y auroit de la mauvaise foi à ne pas s'y rendre. Raisonement rigoureux.

Le fou qui se croyoit maître de tous les vaisseaux qui abordoient au Pyrée, étoit heureux *en effet*, quoiqu'il ne fût riche qu'*en imagination*.

L'hypocrite est vertueux *en apparence*, mais vicieux *en effet*. (*M. Beauzée.*)

(N.) EFFIGIE, IMAGE, FIGURE, PORTRAIT, *Synonymes*.

L'*Effigie* est pour tenir la place de la chose même. L'*Image* est pour en représenter simplement l'idée. La *Figure* est pour en montrer l'atitude & le dessein. Le *Portrait* est uniquement pour la ressemblance.

On pend en *Effigie* les criminels fugitifs. On peint des *Images* de nos mystères. On fait des *Figures* équestres de nos rois. On grave les *Portraits* des hommes illustres.

Effigie & *Portrait* ne se disent dans le sens littéral qu'à l'égard des persones. *Image* & *Figure* se disent de toutes sortes de choses.

Portrait se dit dans le sens figuré pour certaines descriptions que les orateurs & les poëtes font, soit des persones, des caractères, ou des actions. (*L'Abbé Girard.*)

ÉFRAYANT, ÉPOUVANTABLE, ÉFROYABLE, TERRIBLE, *Synonymes*.

Ces mots désignent en général tout ce qui excite la crainte: *Éfrayant* est moins fort qu'*Épouvantable*, & celui-ci moins fort qu'*Éfroyable*, par une bizârerie de la langue, *Épouvanté* étant encore plus fort qu'*Éfrayé*. De plus, ces trois mots se prenent toujours en mauvaise part; & *Terrible* peut se prendre en bonne part, & supposer une crainte mêlée de respect.

Ainsi, on dit, Un cri *éfrayant*, un bruit *épouvantable*, un monstre *éfroyable*, un Dieu *terrible*.

Il y a encore cette différence entre ces mots, qu'*Éfrayant* & *Épouvantable* supposent un objet présent qui inspire de la crainte; *Éfroyable*, un objet qui inspire de l'horreur, soit par la crainte, soit par un autre motif; & que *Terrible* peut s'appliquer à un objet non présent.

La pierre est une maladie *terrible*; les douleurs qu'elle cause sont *éfroyables*; l'opération en est *épouvantable* à voir; les préparatifs seuls en sont *éfrayans*. (*M. d'Alembert.*)

ÉFRONTÉ, AUDACIEUX, HARDI, *Synonymes*.

Ces trois mots désignent en général la disposition d'une âme qui brave ce que les autres craignent. Le premier dit plus que le second, & se prend toujours en mauvaise part; & le second dit plus que le troisieme, & se prend aussi presque toujours en mauvaise part.

L'homme *éfronté* est sans pudeur; l'homme *audacieux*, sans respect ou sans réflexion; l'homme *hardi*, sans crainte.

La *Hardiesse* avec laquelle on doit toujours dire la vérité, ne doit jamais dégénérer en *Audace*, & encore moins en *Éfronterie*.

Hardi se prend aussi au figuré: une voûte *hardie*. *Éfronté* ne se dit que des persones; *Hardi* & *Audacieux* se disent des persones, des actions, & des discours. *Voyez* Hardiesse, Audace, Éfronterie, *Syn.* (*M. d'Alembert.*)

ÉGARDS, MÉNAGEMENS, ATTENTIONS, CIRCONSPECTION, *Synonymes*.

Ces mots désignent en général la retenue qu'on doit avoir dans ses procédés. Les *Égards* sont l'effet de la justice; les *Ménagemens*, de l'intérêt; les *Attentions*, de la reconoissance ou de l'amitié; la *Circonspection*, de la prudence.

On doit avoir des *Égards*, pour les honêtes gens; des *Ménagemens*, pour ceux qui en ont besoin; des *Attentions*, pour ses parens & ses amis; & la *Circonspection*, avec ceux avec qui l'on traite.

Les *Égards* supposent, dans ceux pour qui on les a, des qualités réelles; les *Ménagemens*, de la puissance ou de la foiblesse; les *Attentions*, des liens qui les atachent à nous; la *Circonspection*, des motifs particuliers ou généraux de s'en défier. *Voyez* Circonspection, Considération, Égards, Ménagemens, *Synonymes*. (*M. d'Alembert.*)

ÉGLOGUE, s. fém. *Belles Lettres*. Poësie bucolique, Poësie pastorale, trois termes différens qui ne signifient qu'une même chose, l'*Imitation*, *la peinture des mœurs champêtres*.

Cette peinture noble, simple, & bien faite plait également aux philosophes & aux Grands: aux premiers, parce qu'ils connoissent le prix du repos & des avantages de la vie champêtre: aux derniers, par l'idée que ce genre de Poësie leur donne d'une certaine tranquillité dont ils ne jouissent point, qu'ils recherchent cependant avec ardeur & qu'on leur présente dans la condition des bergers.

C'est la peinture de cette condition, que les poëtes, toujours occupés à plaire, ont saisi pour un objet de leur imitation, en l'anoblissant avec cet art qui fait tout embélir. Ils ont jugé avec raison qu'ils ne manqueroient point de réussir par de petites pieces dramatiques, dans lesquelles, introduisant pour acteurs des bergers, ils en feroient voir l'innocence & la naïveté, soit que ces persones chantassent leurs plaisirs, soit qu'ils exprimassent les mouvemens de leurs passions.

Cette sorte de Poësie est pleine de charmes;

elle ne rapele point à l'esprit les images terribles de la guerre & des combats; elle ne remue point les passions tristes par des objets de terreur; elle ne frape & ne saisit point notre malignité naturele par une imitation étudiée du ridicule, mais elle rapele les hommes au bonheur d'une vie tranquille, après laquelle ils soupirent vainement.

Rien n'est plus propre que ce genre de Poésie à calmer leurs inquiétudes & leurs ennuis, parce que rien n'a plus de proportion avec l'état qui peut faire leur félicité. C'est pour cette raison que les anciens, voulant assigner un lieu où la vertu fût couronée dans une autre vie, ont imaginé, non des palais superbes & éclatans par l'or & par les pierreries, mais simplement des campagnes délicieuses entrecoupées de ruisseaux, mais l'obscurité & la fraîcheur des bois; en un mot, ils ont feint que les hommes vertueux auroient pour récompense, sous un soleil diférent, ce que la plupart des hommes méprisent sous celui-ci:

Nulli certa domus; lucis habitamus opacis,
Riparumque toros & prata recentia rivis
Incolimus:

dit Anchise à son fils Énée dans le VI liv. de l'Énéide, *vers 683*.

Dévelopons donc, avec l'abbé Fraguier, le caractere de ce genre de Poéme pastoral dont nous venons de faire l'éloge, le lieu de la scène, les acteurs, les choses qu'ils doivent dire, & la maniere dont ils doivent les dire. Je serai court autant que cette matiere un peu aprofondie poura le permettre, & je renverrai le lecteur aux réflexions intéressantes de M. Marmontel, qui suivent immédiatement cet article.

Le mot d'*Églogue* ou d'*Éclogue*, est tout grec; le latin l'a adopté; soit en grec, soit en latin, il ne signifie autre chose qu'un *choix*, un *triage*, & il ne s'applique pas seulement à des pieces de Poésie, il s'étend à toutes les choses que l'on choisit par préférence, pour les mettre à part comme les plus précieuses. On le dit des ouvrages de prose ainsi que des ouvrages de Poésie, jusque-là que les anciens l'ont employé en parlant des œuvres d'Horace. Servius est peut-être le premier qui lui ait donné en latin, le sens que nous lui donnons en françois, & qui ait apelé *Églogues* les idylles bucoliques de Théocrite.

Ainsi, le mot *Églogue*, dont la signification étoit vague & indéterminée, a été restreinte parmi nous aux Poésies pastorales, & n'a conservé dans notre langue que cette seule acception. Nous devons ce terme, de même que celui d'*Idylle*, aux grammairiens grecs & latins; car les dix pieces de Virgile que l'on nomme *Églogues*, ne sont pas toutes des pieces pastorales. Mais je me servirai du mot d'*Églogue* dans le sens reçu parmi nous, qui désigne uniquement un Poéme bucolique.

L'*Églogue* est une espece de Poéme dramatique, où le poëte introduit des acteurs sur une scène & les fait parler. Le lieu de la scène doit être un paysage rustique, qui comprend les bois, les prairies, le bord des rivieres, des fontaines, *&c.* & comme, pour former un paysage qui plaise aux ieux, le peintre prend un soin particulier de choisir ce que la nature produit de plus convenable au caractere du tableau qu'il veut peindre, de même le Poéme bucolique doit choisir le lieu de sa scène conformément à son sujet.

Quoique la Poésie bucolique ait pour but d'imiter ce qui se passe & ce qui se dit entre les bergers, elle ne doit pas s'en tenir à la simple représentation du vrai réel, qui rarement feroit agréable; elle doit s'élever jusqu'au vrai idéal, qui tend à embélir le vrai tel qu'il est dans la nature, & qui produit, soit en Poésie, soit en Peinture, le dernier point de perfection.

Il en est de la Poésie pastorale comme du paysage, qui n'est presque jamais peint d'après un lieu particulier, mais dont la beauté résulte de l'assemblage de divers morceaux réunis sous un seul point de vue; de même que les belles antiques ont été ordinairement copiées, non d'après un objet particulier, mais ou sur l'idée de l'ouvrier, ou d'après diverses belles parties, prises sur diférens corps & réunies en un même sujet.

Comme dans les spectacles ordinaires la décoration du théâtre doit faire en quelque sorte partie de la piece qu'on y représente, par le raport qu'elle doit avoir avec le sujet; ainsi, dans l'*Églogue*, la scène & ce que les acteurs y vienent dire, doivent avoir ensemble une sorte de conformité qui en fasse l'union, afin de ne pas porter dans un lieu triste des pensées inspirées par la joie, ni dans un lieu où tout respire la gaité, des sentimens pleins de mélancolie & de désespoir. Par exemple, dans la seconde *Églogue* de Virgile, la scène est un bois obscur & triste, parce que le berger que le poëte y veut conduire, vient s'y pleindre des chagrins que lui donne une passion malheureuse.

Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
Assidue veniebat: ibi, hæc incondita solus
Montibus, & sylvis studio jactabat inani.

Il en est de même d'une infinité d'autres traits qu'il feroit trop long de citer.

Après avoir préparé les scènes, nous y pouvons maintenant introduire les acteurs.

Ce sont nécessairement des bergers; mais c'est ici que le poëte qui les fait parler, doit se ressouvenir, que le but de son art est de ne se pas tromper dans le choix de ses acteurs & des choses qu'ils doivent exprimer. Il ne faut pas qu'il aille offrir à l'imagination la misere & la pauvreté de ces pasteurs, lorsqu'on atend de lui qu'il en découvre les vraies richesses, l'aisance, & la commodité. Il ne faut pas non plus, qu'il en fasse des personages plus subtils en tendresse que ceux

de Gallus & de Virgile ; des chantres pleins de métaphysique amoureuse, & qui se montrent capables de commenter l'art qu'Ovide professoit à Rome sous Auguste.

Ainsi, suivant la remarque de l'abbé du Bos, l'on ne sauroit approuver ces *porte-houlettes doucereux* qui disent tant de choses merveilleuses en tendresse, & sublimes en fadeur, dans quelques-unes de nos *Églogues*. Ces prétendus bergers ne sont point copiés ni même imités d'après nature ; mais ils sont des êtres chimériques, inventés à plaisir par des poëtes qui ne consultoient jamais que leur imagination pour les forger. Ils ne ressemblent en rien aux habitans de nos campagnes & à nos bergers d'aujourd'hui ; malheureux paysans, occupés uniquement à se procurer, par les travaux pénibles d'une vie laborieuse, de quoi subvenir aux besoins les plus pressans d'une famille toujours indigente !

L'âpreté du climat sous lequel nous sommes, les rend grossiers, & les injures de ce climat multiplient encore leurs besoins. Ainsi, les bergers langoureux de nos *Églogues* ne sont point d'après nature ; leur genre de vie, dans lequel ils font entrer les plaisirs délicats entre-mêlés des soins de la vie champêtre & sur-tout de l'attention à bien faire paître leur cher troupeau, n'est pas le genre de vie d'aucun de nos concitoyens.

Ce n'est point avec de pareils fantômes que Virgile & les autres poëtes de l'antiquité ont peuplé leurs aimables paysages ; ils n'ont fait qu'introduire dans leurs *Églogues* les bergers & les paysans de leur pays & de leur temps un peu anoblis. Les bergers & les pasteurs d'alors étoient libres de ces soins qui dévorent les nôtres. La plupart de ces habitans de la campagne étoient des esclaves, que leur maître avoit autant d'attention à bien nourrir qu'un laboureur en a du moins pour bien nourrir ses chevaux. Aussi tranquilles sur leur subsistance que les religieux d'une riche abbaye, ils avoient la liberté d'esprit nécessaire pour se livrer au goût que la douceur du climat, dans les contrées qu'ils habitoient, faisoit naître en eux. L'air vif & presque toujours serein de ces régions subtilisoit leur sang, & les disposoit à la Musique, à la Poésie, & aux plaisirs les moins grossiers.

Aujourd'hui même, quoique l'état politique de ces contrées n'y laisse point les habitans de la campagne dans la même aisance où ils étoient autrefois, quoiqu'ils n'y reçoivent plus la même éducation, on les voit encore néanmoins sensibles à des plaisirs fort au dessus de la portée de nos paysans.

C'est avec la guitare sur le dos, que ceux d'une partie de l'Italie gardent leurs troupeaux & qu'ils vont travailler à la culture de la terre ; il savent encore chanter leurs amours dans des vers qu'ils composent sur le champ, & qu'ils acompagnent du son de leur instrumens ; ils les touchent, sinon avec délicatesse, du moins avec assez de justesse ; & c'est ce qu'ils appelent *Improviser*.

Il faut donc choisir, élever, anoblir l'état d'un berger, parce que, si anciénement les enfans des rois étoient bergers, les bergers d'aujourd'hui ne sont plus que de vils mercenaires ; mais le poëte ne doit peindre en eux que des hommes, qui séparés des autres, vivent sans trouble & sans ambition : qui, vêtus simplement, avec leur houlete & leurs chiens, s'occupent de chansons & de démêlés innocens.

Après avoir établi & le lieu de la scène & le caractère des personages, déterminons à peu près combien dans une *Églogue* on peut admetre de bergers sur le théâtre rustique.

Un seul berger fait une *Églogue* ; souvent l'*Églogue* en admet deux : un troisieme y peut avoir place en qualité de juge des deux autres. C'est ainsi que Théocrite & Virgile en ont usé dans leurs pieces bucoliques ; & cette conduite est conforme à la vrai-semblance, qui ne permet pas de mettre une multitude dans un désert. Elle est aussi conforme à la vérité, puisque les auteurs qui ont écris des choses rustiques, nous apprenent qu'on ne donnoit qu'un berger à un troupeau souvent fort considérable.

Mais de quoi peuvent s'entretenir des bergers ? sans doute c'est principalement des choses rustiques, & de celles qui sont entiérement à leur portée ; de sorte que, dans le repos dont ils jouissent, leur premier mérite doit être celui de leurs chansons. Ils chantent donc à l'envi, & font voir que les hommes sont toujours sensibles à l'émulation, puisqu'elle naît avec eux, & que même dans les retraites les plus solitaires elle ne les abandone pas. Mais quoique l'amour fasse nécessairement la matiere de leurs chansons, il ne doit pas avoir trop de violence ; il ne faut pas, d'une *Églogue* faire une Tragédie.

Quant aux choses libres que Théocrite & Virgile, mais beaucoup plus Théocrite, se sont quelquefois permises dans leurs *Églogues* on ne sauroit les justifier. Comme un peintre seroit blâmable, s'il remplissoit un paysage d'objets obscenes ; aussi l'on blâmera un poëte qui fera tenir à des bergers des discours contraires à l'innocence qu'on doit supposer dans des hommes qu'Astrée n'a encore qu'à peine abandonés.

La connoissance des bergers & leur savoir s'étend à leurs troupeaux, aux lieux champêtres, aux montagnes, aux ruisseaux, en un mot à tout ce qui peut entrer dans la composition du paysage rustique. Ils connoissent les rossignols & les oiseaux les plus remarquables par leur plumage ou par leur chant ; ils connoissent les abeilles, qui habitent le creux des arbres, ou qui, sorties de leurs ruches, voltigent sur l'émail de fleurs ; ils connoissent les fleurs qui couvrent les prairies ; ils connoissent les lieux & les herbes propres à leurs troupeaux ; & de ces seules connoissances ils tirent leurs discours & toutes leurs comparaisons.

S'ils connoissent des héros, ce sont des héros de leur espece. Dans Théocrite rien n'est plus cé-

lebre que le berger Daphnis. Les malheurs que lui attira son peu de fidélité avoient passé en proverbe: les bergers célébroient avec joie ou le bonheur de sa naissance, ou les charmes de sa persone, ou les cruels déplaisirs qui lui causerent enfin la mort. Dans les *ÉGlogues* de Virgile on trouve des noms fameux parmi les bergers.

Il résulte de ce détail, que ce genre de Poésie est renfermé dans des bornes assez étroites: aussi les grands maîtres ont fait un petit nombre d'*Églogues*. Les Critiques n'en comptent que dix dans le recueil de Théocrite, & que sept ou huit dans celui de Virgile; encore peut-on indiquer celles où le poëte latin a imité le poëte grec. En un mot, nous n'avons dans l'antiquité qu'un très-petit nombre d'*Églogues* qu'on puisse nommer ainsi, suivant l'acception françoise de ce mot. Il y en a bien moins encore dans les auteurs modernes: car pour ceux qui croient avoir fait une jolie *Églogue*, lorsque, dans une piece de vers à laquelle ils donnent ce titre, ils ont ingénieusement démêlé le mystere de cœur, & manié avec finesse les sentimens & les maximes de la galanterie la plus délicate, ils ont beau nommer *bergers* les persones qu'ils introduisent sur la scène; ils n'ont point fait une *Églogue*, ils n'ont point rempli leur titre; non plus qu'un peintre qui ayant promis un paysage rustique, nous offriroit un tableau où il auroit peint avec soin les jardins de Marly, de Versailles, ou de Trianon, ne rempliroit point ce qu'il auroit promis.

Mais quoiqu'il soit très-difficile de bien traiter l'*Églogue*, on est assez d'acord sur le genre du style qui lui convient. Il doit être simple, parce que les bergers parlent simplement; il ne doit point être trop concis, parce que l'*Églogue* reçoit les détails des petites choses, qui font partie du loisir de la campagne & du caractere des bergers; ils peuvent par cette raison se permettre des digressions, parce que leurs momens ne sont point comptés, parce qu'ils jouissent d'un loisir tranquille, & qu'il s'agit ici de peindre leur vie. Concluons que le style bucolique doit être moins orné qu'élégant; les pensées doivent être naïves, les images riantes ou touchantes, les comparaisons natureles & tirées des choses les plus communes, les sentimens tendres & délicats, le tour simple, les vers libres, & leur cadence harmonieuse.

Théocrite a observé cette cadence dans presque tous les vers qui composent ses pieces bucoliques; la variété infinie & l'harmonie des mots grecs lui en donnoient la facilité. Virgile n'a pu mesurer ses vers avec la même exactitude; parce que la langue latine n'est ni si féconde, ni si cadencée que la greque. La langue françoise est encore plus éloignée de cette cadence. L'italiene en approche davantage, & les *Églogues* de leurs poëtes l'emportent à tous égards sur les nôtres. L'établissement de l'Académie des Arcadiens à Rome, dont les commencemens sont de l'an 1690, a renouvelé dans l'Italie le goût de l'*Églogue*, établi par Aquilano dans le xv siecle; mais qui étoit abandoné. Cependant ils n'ont pu s'empêcher de faire parler leurs bergers avec un esprit, une finesse, une délicatesse qui n'est point dans le caractere pastoral.

Les François n'ont pas mieux réussi. Ronsard est fastidieux par son jargon & son pédantisme; il fait faire, dans une de ses *Églogues*, l'éloge de Budée & de Vatable, par la bergere *Margot*: ces savans-là ne devoient point être de la connoissance de Margot. Il a suivi le mauvais goût de Clément Marot, le premier de nos poëtes qui ait composé des *Églogues*, & il a saisi son ton en appelant Charles IX *Carlin*, Henri II *Henriot*, &c. En un mot, il s'est rendu ridicule en fredonant des idylles gothiques,

> Et changeant, sans respect de l'oreille & du son,
> Lycidas en Pierrot, & Philis en Toinon.
>
> *Despréaux*.

Honorat de Beuil, marquis de Racan, né en Touraine en 1589, l'un des premiers de l'Académie françoise, mort en 1670, & M. de Segrais (Jean Renaud), né à Caen l'an 1624, décédé à Paris en 1701, sont les seuls qui, depuis le renouvélement de la Poésie françoise par Malherbe, aient connu en partie la nature du Poëme bucolique. Les bergeries de l'un, & mieux encore les *Églogues* de l'autre, sont avant celles de M. de Fontenelle, ce que nous avons de meilleur en ce genre, & cependant ce sont des ouvrages pleins de défauts. Si M. Despréaux les a loués, ce n'est que par comparaison, & il étoit bien éloigné d'en être content: il trouvoit que tous les auteurs ou avoient folement entoné la trompete, ou étoient abjects dans leur langage, ou se métamorphosoient en bergers imaginaires, entêtés de métaphysique amoureuse. Enfin, convaincu qu'aucun poëte françois n'avoit saisi l'esprit, le génie, le caractere de l'*Églogue*, il en a donné lui même le véritable portrait, par lequel je terminerai cet article. *Suivez*, dit il, pour vous éclairer sur la nature de ce genre de Poëme:

> Suivez, pour la trouver, Théocrite & Virgile.
> Que leurs tendres écrits, par les Grâces dictés,
> Ne quitent point vos mains jour & nuit feuilletés:
> Seuls, dans leurs doctes vers, ils pouront vous apprendre
> Par quel art sans bassesse un auteur peut descendre.
> Chanter Flore, les champs, Pomone, les vergers,
> Au combat de la flûte animer deux bergers,
> Des plaisirs de l'amour vanter la douce amorce,
> Changer Narcisse en fleur, couvrir Daphné d'écorce.
> Et par quel art encore l'*Églogue* quelquefois
> Rend dignes d'un consul la campagne & les bois.
> Tel est de ce Poëme & la force & la grâce.
>
> *Art poët.* chant II.

(*Le Chevalier de Jaucourt.*)

L'*Éclogue* est l'imitation des mœurs champêtres dans leur plus agréable simplicité. On peut considérer les bergers dans trois états: ou tels qu'ils ont été dans l'abondance & l'égalité du premier âge, avec l'ingénuité de la nature, la douceur de l'innocence, & la noblesse de la liberté: ou tels qu'ils sont devenus, depuis que l'artifice & la force ont fait des esclaves & des maîtres, réduits à des travaux dégoûtans & pénibles, à des besoins douloureux & grossiers, à des idées basses & tristes: ou tels enfin qu'ils n'ont jamais été, mais tels qu'ils pouvoient être, s'ils avoient conservé assez long-temps leur innocence & leur loisir, pour se polir sans se corrompre, & pour étendre leurs idées sans multiplier leurs besoins. De ces trois états le premier est vrai-semblable, le second est réel, le troisieme est possible. Dans le premier, le soin des troupeaux, les fleurs, les fruits, le spectacle de la campagne, l'émulation dans les jeux, le charme de la beauté, l'attrait physique de l'amour, partagent toute l'attention & tout l'intérêt des bergers: une imagination riante, mais timide, un sentiment délicat, mais naïf, regnent dans tous leurs discours: rien de réfléchi, rien de rafiné; la nature enfin, mais la nature dans sa fleur: telles sont les mœurs des bergers pris dans l'état d'innocence.

Mais ce genre est peu vaste. Les poëtes, s'y trouvant à l'étroit, se sont répandus, les uns, comme Théocrite, dans l'état de grossiéreté & de bassesse; les autres, comme quelques-uns des modernes dans l'état de culture & de rafinement: les uns & les autres ont manqué d'unité dans le dessein, & se sont éloignés de leur but.

L'objet de la Poésie pastorale me semble devoir être de présenter aux hommes l'état le plus heureux dont il leur soit permis de jouir, & de les en faire jouir en idée par le charme de l'illusion. Or l'état de grossiéreté & de bassesse n'est point cet heureux état. Persone, par exemple, n'est tenté d'envier le sort de deux bergers qui se traitent de voleurs & d'infâmes (Virg. *Égl.* 3.). D'un autre côté, l'état de rafinement & de culture ne se concilie pas assez dans notre opinion avec l'état d'innocence, pour que le mélange nous en paroisse vrai-semblable. Ainsi, plus la Poésie pastorale tient de la rusticité ou du rafinement, plus elle s'éloigne de son objet.

Virgile étoit fait pour l'orner de toutes les grâces de la nature, si, au lieu de mettre ses bergers à sa place, il se fût mis lui-même à la place de ses bergers. Mais comme presque toutes ses *Églogues* sont allégoriques, le fond perce à travers le voile & en altere les couleurs. A l'ombre des hêtres on entend parler de calamités publiques, d'usurpation, de servitude: les idées de tranquillité, de liberté, d'innocence, d'égalité, disparoissent; & avec elles s'évanouit cette douce illusion, qui, dans le dessein du poëte, devoit faire le charme de ses pastorales.

„ Il imagina des dialogues allégoriques entre „ des bergeres, afin de rendre ses Pastorales plus „ intéressantes „, a dit l'un des traducteurs de Virgile. Mais ne confondons par l'intérêt relatif & passager des allusions, avec l'intérêt essentiel & durable de la chose. Il arive quelquefois que ce qui a produit l'un pour un temps, nuit dans tous les temps à l'autre. Il ne faut pas douter, par exemple, que la composition de ces tableaux où l'on voit l'Enfant Jésus caressant un moine, n'ait été ingénieuse & intéressante pour ceux à qui ces tableaux étoient destinés. Le moine n'en est pas moins ridiculement placé dans ces peintures allégoriques.

Rien de plus délicat, de plus ingénieux, que les *Églogues* de quelques-uns de nos poëtes; l'esprit y est employé avec tout l'art qui peut le déguiser. On ne sait ce qui manque à leur style pour être naïf; mais on sent bien qu'il ne l'est pas: cela vient de ce que leurs bergers pensent au lieu de sentir, & analysent au lieu de peindre.

Tout l'esprit de l'*Églogue* doit être en sentimens & en images: on ne veut voir dans les bergers que des hommes bien organisés par la nature, & à qui l'art n'ait point appris à composer & à décomposer leurs idées. Ce n'est que par les sens qu'ils sont instruits & affectés; & leur langage doit être comme le miroir où ces impressions se retracent. C'est-là le mérite dominant des *Églogues* de Virgile.

Ite meæ, felix quondam pecus, ite capellæ.
Non ego vos posthac viridi projectus in antro,
Dumosa pendere procul de rupe videbo.
Fortunate senex, hic inter flumina nota,
Et fontes sacros, frigus captabis opacum.

„ Comme on suppose ses acteurs (a dit la „ Motte en parlant de l'*Églogue*) dans cette pre„ miere ingénuité que l'art & le rafinement „ n'avoient point encore altérée, ils sont d'autant „ plus touchans, qu'ils sont plus émus & qu'ils „ raisonent moins... Mais qu'on y prene garde: „ rien n'est souvent si ingénieux que le sentiment; „ non pas qu'il soit jamais recherché, mais parce „ qu'il supprime tout raisonement „. Cette réflexion est très-fine & très-séduisante. Essayons d'y démêler le vrai. Le sentiment franchit le milieu des idées; mais il embrasse des raports plus ou moins éloignés, suivant qu'ils sont plus ou moins connus: & ceci dépend de la réflexion & de la culture.

Je viens de la voir: qu'elle est belle!...
Vous ne sauriez trop la punir.
Quinaut.

Ce passage est naturel dans le langage d'un héros; il ne le seroit pas dans celui d'un berger.

Un berger ne doit apercevoir que ce qu'aperçoit l'homme le plus simple, sans réflexion &

sans éfort. Il eſt éloigné de ſa bergere ; il voit préparer des jeux, & il s'écrie :

Quel jour! quel triſte jour! & l'on ſonge à des fêtes.
Fontenelle.

Il croit toucher au moment où de barbares ſoldats vont arracher ſes plants ; & il ſe dit à lui-même :

Inſere nunc, Melibœe, pyros ; pone ordine vites.
Virgile.

La naïveté n'exclut pas la délicateſſe : celle-ci conſiſte dans la ſagacité du ſentiment, & la nature la donne. Un vif intérêt rend attentif aux plus petites choſes ;

Rien n'eſt indifférent à des cœurs bien épris.
Fontenelle.

Et comme les bergers ne ſont guere occupés que d'un objet, ils doivent naturélement s'y intéreſſer davantage. Ainſi, la délicateſſe du ſentiment eſt eſſentiele à la Poéſie paſtorale. Un berger remarque que ſa bergere veut qu'il l'aperçoive lorſqu'elle ſe cache.

Et fugit ad ſalices, & ſe cupit ante videri.
Virgile.

Il obſerve l'acueil qu'elle fait à ſon chien & à celui de ſon rival.

L'autre jour ſur l'herbete
Mon chien vint te flater ;
D'un coup de ta houlete,
Tu ſus bien l'écarter.
Mais quand le ſien, Cruele!
Par hazard ſuit tes pas,
Par ſon nom tu l'appele.
Non, tu ne m'aimes pas.

Combien de circonſtances délicatement ſaiſies dans ce reproche ! c'eſt ainſi que *les bergers doivent déveloper tout leur cœur & tout leur eſprit ſur la paſſion qui les occupe davantage*. Mais la liberté que leur en donne la Motte, ne doit pas s'étendre plus loin.

On demande quel eſt le degré de ſentiment dont l'*Églogue* eſt ſuſceptible, & quelles ſont les images dont elle aime à s'embélir.

L'abbé des Fontaines nous dit, en parlant des mœurs paſtorales de l'ancien temps : „ Le berger „ n'aimoit pas plus ſa bergere, que ſes brebis, „ ſes pâturages, & ſes vergers ..... & quoiqu'il „ y eût alors comme aujourd'hui des jaloux, des „ ingrats, des infideles, tout cela ſe pratiquoit „ au moins modérément „. Quoi de plus poſitif que ce témoignage ? Il aſſure de même ailleurs, „ que l'hyperbolique eſt l'âme de la Poéſie .... „ que l'amour eſt fade & doucereux dans la *Bérénice* de Racine .... qu'il ne ſeroit pas moins „ inſipide dans le genre paſtoral .... & qu'il ne „ doit y entrer qu'indirectement & en paſſant, „ de peur d'afadir le lecteur „. Tout cela prouve que ce traducteur de Virgile voyoit auſſi loin dans les principes de l'art, que dans ceux de la nature.

Écoutons Fontenelle, & la Motte ſon diſciple. „ Les hommes (dit le premier) veulent être „ heureux, & ils voudroient l'être à peu de frais. „ Il leur faut quelque mouvement, quelque agitation ; mais un mouvement & une agitation „ qui s'ajuſte, s'il ſe peut, avec la ſorte de pareſſe qui les poſſede ; & c'eſt ce qui ſe trouve „ le plus heureuſement du monde dans l'amour, „ pourvu qu'il ſoit pris d'une certaine façon. Il „ ne doit pas être ombrageux, jaloux, furieux, „ déſeſpéré ; mais tendre, ſimple, délicat, fidele, „ & pour ſe conſerver dans cet état, acompagné „ d'eſpérance : alors on a le cœur rempli, & „ non pas troublé, *&c.* „.

„ Nous n'avons que faire (dit la Motte) de „ changer nos idées pour nous mettre à la place „ des bergers amans... & à la ſcéne & aux habits „ près, c'eſt notre portrait même que nous voyons. „ Le poëte paſtoral n'a donc pas de plus ſûr „ moyen de plaire, que de peindre l'amour, ſes „ déſirs, ſes emportemens, & même ſon déſeſpoir. Car je ne crois pas cet excès opposé à „ l'*Églogue* : *Et quoique ce ſoit le ſentiment de M. de Fontenelle, que je regarderai toujours comme mon maître, je fais gloire encore d'être ſon diſciple dans la grande leçon d'examiner, & de ne ſouſcrire qu'à ce qu'on voit* „. Nous citons ce dernier trait pour donner aux gens de Lettres un exemple de nobleſſe & d'honêteté dans la diſpute. Examinons à notre tour lequel de ces deux ſentimens doit prévaloir.

Que les emportemens de l'amour ſoient dans le caractere des bergers pris dans l'état d'innocence, c'eſt ce qu'il ſeroit trop long d'aproſondir : il faudroit pour cela diſtinguer les purs mouvemens de la nature, des écarts de l'opinion & des raffinemens de la vanité. Mais en ſuppoſant que l'amour dans ſon principe naturel ſoit une paſſion fougueuſe & cruele, n'eſt-ce pas perdre de vue l'objet de l'*Églogue*, que de préſenter les bergers dans ces violentes ſituations ? La maladie & la pauvreté affligent les bergers comme le reſte des hommes ; cependant on écarte ces triſtes images de la peinture de leur vie. Pourquoi ? parce qu'on ſe propoſe de peindre un état heureux. La même raiſon doit exclure les excès des paſſions. Si l'on veut peindre des hommes furieux & coupables, pourquoi les chercher dans les hameaux ? pourquoi donner le nom d'*Églogue* à des ſcénes de tragédie ? Chaque genre a ſon degré d'intérêt & de pathétique : celui de l'*Églogue* ne doit être qu'une douce émotion. Eſt-ce à dire pour cela qu'on ne

doive introduire sur la scène que des bergers heureux & contens? Non: l'amour des bergers a ses inquiétudes; leur ambition a ses revers. Une bergere absente ou infidele, un vent du Midi qui a flétri les fleurs, un loup qui enleve une brebis chérie, sont des objets de tristesse & de douleur pour un berger. Mais dans ses malheurs même on admire la douceur de son état. Qu'il est heureux, dira un courtisan, de ne souhaiter qu'un beau jour! Qu'il est heureux, dira un plaideur, de n'avoir que des loups à craindre! Qu'il est heureux, dira un Souverain, de n'avoir que des moutons à garder!

Virgile a un exemple admirable du degré de chaleur auquel peut se porter l'amour, sans altérer la douce simplicité de la Poésie pastorale. C'est dommage que cet exemple ne soit pas honnête à citer.

L'amour a toujours été la passion dominante de l'*Églogue*, par la raison qu'elle est la plus naturele aux hommes, & la plus familiere aux bergers. Les anciens n'ont peint de l'amour que le physique: sans doute en étudiant la nature, ils n'y ont trouvé rien de plus. Les modernes y ont ajouté tous ces petits rafinemens, que la fantaisie des hommes a inventés pour leur supplice; & il est au moins douteux que la Poésie ait gâgné à ce mélange. Quoi qu'il en soit, la froide galanterie n'auroit dû jamais y prendre la place d'un sentiment ingénu. Passons au choix des images.

Tous les objets que la nature peut offrir aux jeux des bergers, sont du genre de l'*Églogue*. Mais la Motte a raison de dire, que, *que quoique rien ne plaise que ce qui est naturel, il ne s'ensuit pas que tout ce qui est naturel doive plaire*. Sur le principe déja posé que l'*Églogue* est le tableau d'une condition digne d'envie, tous les traits qu'elle présente doivent concourir à former ce tableau. De là vient que les images grossieres, ou purement rustiques, doivent en être banies: de là vient que les bergers ne doivent pas dire, comme dans Théocrite: *Je hais les renards qui mangent les figues, je hais les escarbots qui mangent les raisins*, &c. De là vient que les pêcheurs de Sannazar sont d'une invention malheureuse: la vie des pêcheurs n'offre que l'idée du travail, de l'impatience, & de l'ennui. Il n'est pas de même de la condition des laboureurs: leur vie, quoique pénible, présente l'image de la gaité, de l'abondance, & du plaisir. Le bonheur n'est incompatible qu'avec un travail ingrat & forcé; la culture des champs, l'espérance des moissons, la récolte des grains, les repas, la retraite, les danses des moissoneurs, présentent des tableaux aussi rians que les troupeaux & les prairies. Ces deux vers de Virgile en sont un exemple:

Thestylis & rapido fessis messoribus æstu
Allia serpyllumque herbas contundit olentes.

Qu'on introduise avec art sur la scène des bergers & des laboureurs, on verra quel agrément & quelle variété peuvent naître de ce mélange.

Mais quelque art qu'on emploie à embélir & à varier l'*Églogue*, sa chaleur douce & tempérée ne peut soutenir long-temps une action intéressante. De là vient que les bergeries de Racan sont froides à la lecture, & le seroient encore plus au théâtre; quoique le style, les caracteres, l'action même de ces bergeries s'éloignent de la simplicité du genre pastoral. L'*Aminte* & le *Pastor-fido*, ces poëmes charmans, languiroient eux-mêmes, si les mœurs en étoient purement champêtres. L'action de l'*Églogue*, pour être vive, ne doit avoir qu'un moment. La passion seule peut nourir un long intérêt: il se refroidit s'il n'augmente. Or l'intérêt ne peut augmenter à un certain point, sans sortir du genre de l'*Églogue*, qui de sa nature n'est susceptible ni de terreur ni de pitié.

Tout poëme sans dessein est un mauvais poëme. La Motte, pour le dessein de l'*Églogue*, veut qu'on choisisse d'abord une vérité digne d'intéresser le cœur & de satisfaire l'esprit, & qu'on imagine ensuite une conversation de bergers, ou un événement pastoral, où cette vérité se dévelope. Nous tombons d'acord avec lui que suivant ce dessein on peut faire une *Églogue* excellente, & que ce dévelopement d'une vérité particuliere feroit un mérite de plus. Mais nous ajoutons qu'il est une vérité générale, qui suffit au dessein & à l'intérêt de l'*Églogue*. Cette vérité, c'est l'avantage d'une vie douce, tranquille, & innocente, telle qu'on peut la goûter en se raprochant de la nature, sur une vie mêlée de troubles, d'amertume, & d'ennuis, telle que l'homme l'éprouve depuis qu'il s'est forgé de vains désirs, des intérêts chimériques, & des besoins factices. C'est ainsi sans doute que Fontenelle a envisagé le dessein moral de l'*Églogue*, lorsqu'il en a bani les passions funestes; & si la Motte avoit saisi ce principe, il n'eût proposé ni de peindre dans ce poëme les emportemens de l'amour, ni d'en faire aboutir l'action à quelque vérité cachée. La Fâble doit renfermer une moralité: & pourquoi? parce que le matériel de la Fâble est hors de toute vraisemblance. *Voyez* Fable. Mais l'*Églogue* a sa vrai-semblance & son intérêt en elle même, & l'esprit se repose agréablement sur le sens littéral qu'elle lui présente, sans y chercher un sens mystérieux.

L'*Églogue*, en changeant d'objet, peut changer aussi de genre: on ne l'a considérée jusqu'ici que comme le tableau d'une condition digne d'envie; ne pouroit-elle pas être aussi la peinture d'un état digne de pitié? en seroit-elle moins utile ou moins intéressante? Elle peindroit d'après nature des mœurs agrestes & de tristes objets; mais ces images, vivement exprimées, n'auroient-elles pas leur beauté, leur pathétique, & sur-tout leur bonté morale? Ceux qui penchent pour ce genre naturel & vrai, se fondent sur ce principe, que tout ce qui est beau en Peinture, doit l'être en

Poësie ; & que les paysans de Teniers, quand ils ne sont pas ivres, ne le cedent en rien aux bergers de Pater & aux galans de Vateau. Ils en concluent que Colin & Colete, Mathurin & Claudine, sont des personages aussi dignes de l'*Églogue*, dans la rusticité de leurs mœurs & la misere de leur état, que Daphnis & Timarete, Aminthe & Licidas, dans leur noble simplicité & dans leur aisance tranquille. Le premier genre sera triste ; mais la tristesse & l'agrément ne sont point incompatibles. On n'auroit ce reproche à essuyer que des esprits froids & superficiels, espece de Critiques qu'on ne doit jamais compter pour rien. Ce genre, dit-on, manqueroit de délicatesse & d'élégance. Pourquoi ? les paysans de la Fontaine ne parlent-ils pas le langage de la nature, & ce langage n'a-t-il point une élégante simplicité ? Quel est le Critique qui trouvera indigne de l'*Églogue* le *Castanea molles & pressi copia lactis* de Virgile ? D'ailleurs ce langage inculte auroit du moins pour lui l'énergie de la vérité. Il y a peu de tableaux champêtres plus forts, plus intéressans pour l'imagination & pour l'âme, que ceux que la Fontaine nous a peints dans la fable du paysan du Danube. En un mot il n'y a qu'une sorte d'objets qui doivent être banis de la Poësie, comme de la Peinture : ce sont les objets dégoûtans, & la rusticité peut ne pas l'être. Qu'une bonne paysane, reprochant à ses enfans leur lenteur à puiser de l'eau & à alumer du feu pour préparer le repas de leur pere, leur dise : „ Savez-vous, mes Enfans, que dans ce moment même votre pere, courbé sous le poids du jour, force une terre ingrate à produire de quoi vous nourir ? Vous le verrez revenir ce soir accablé de fatigue, dégoutant de sueur, *&c.* „ cette *Églogue* ne sera-t-elle pas aussi touchante que naturele ?

L'*Églogue* est un récit, ou un entretien, ou un mélange de l'un & de l'autre : dans tous les cas elle doit être absolue dans son plan, c'est-à-dire, ne laisser rien à désirer dans son commencement, dans son milieu, ni dans sa fin : regle contre laquelle peche toute *Églogue*, dont les personages ne savent à quel propos ils commencent, ils continuent, ou ils finissent de parler. *Voyez* Dialogue.

Dans l'*Églogue* en récit, ou c'est le poëte, ou c'est l'un de ses bergers qui raconte. Si c'est le poëte, il lui est permis de donner à son style un peu plus d'élégance & d'éclat ; mais il n'en doit prendre les ornemens que dans les mœurs & les objets champêtres : il ne doit être lui-même que le mieux instruit & le plus ingénieux des bergers. Si c'est un berger qui raconte, le style & le ton de l'*Églogue* en récit ne differe en rien du style & du ton de l'*Églogue* en dialogue. Dans l'une & l'autre ce doit être un tissu d'images familieres, mais choisies, c'est-à-dire, ou gracieuses ou touchantes : c'est-là ce qui met les Pastorales anciennes si fort au dessus des modernes. Il n'est point de galerie si vaste, qu'un peintre habile ne pût orner avec une seule des *Églogues* de Virgile.

C'est une erreur assez généralement répandue, que le style figuré n'est point naturel : en attendant que nous essayons de la détruire, relativement à la Poësie en général (*Voyez* Image), nous allons la combatre en peu de mots à l'égard de la Poësie champêtre. Non seulement il est dans la nature que le stylu des bergers soit figuré, mais il est contre toute vrai-semblance qu'il ne le soit pas. Employer le style figuré, c'est, à peu près, comme Lucain l'a dit de l'Écriture,

Donner de la couleur & du corps aux pensées ;

& c'est ce que fait naturélement un berger. Un ruisseau serpente dans la prairie ; le berger ne pénetre point la cause physique de ses détours : mais attribuant au ruisseau un penchant analogue au sien, il se persuade que c'est pour caresser les fleurs & couler plus long-temps autour d'elles, que le ruisseau s'égare & prolonge son cours. Un berger sent épanouir son âme au retour de sa bergere : les termes abstraits lui manquent pour exprimer ce sentiment ; il a recours aux images sensibles : l'herbe que ranime la rosée, la nature renaissante au lever du soleil, les fleurs écloses au premier souffle du zéphyr, lui prêtent les couleurs les plus vives pour exprimer ce qu'un métaphysicien auroit bien de la peine à rendre. Telle est l'origine du langage figuré, le seul qui convient à la Pastorale, par la raison qu'il est le seul que la nature ait enseigné.

Cependant, autant que des images détachées sont natureles dans le style, autant une Allégorie continue y paroîtroit artificiele. La Comparaison même ne convient à l'*Églogue*, que lorsqu'elle semble se présenter sans qu'on la cherche, & dans des momens de repos. De là vient que celle-ci manque de naturel, employée comme elle est dans une situation qui ne permet pas de parcourir tous ces raports.

Nec lacrymis crudelis amor, nec gramine rivi,
Nec cytiso saturantur apes, nec frende capella.

Le dialogue est une partie essentiele de l'*Églogue* : mais comme il a les mêmes regles dans tous ses genres de Poësie, *voyez* Dialogue. (*M. Marmontel.*)

(N.) Il semble qu'on ne doive rien ajouter à ce que M. le chevalier de Jaucourt & M. Marmontel ont dit de l'*Églogue* dans les articles précédens ; il faut après les avoir lus, lire Théocrite & Virgile, & ne point faire d'*Églogues*. Elles n'ont été jusqu'à présent parmi nous que des Madrigaux amoureux, qui auroient beaucoup mieux convenu aux filles d'honeur de la reine mere qu'à des bergers.

L'ingénieux Fontenelle, aussi galant que philosophe, qui n'aimoit pas les anciens, donne le

plus de ridicules qu'il peut au tendre Théocrite, le maître de Virgile; il lui reproche une *Églogue* qui est entiérement dans le goût rustique; mais il ne tenoit qu'à lui de donner de justes éloges à d'autres *Églogues* qui respirent la passion la plus naïve, exprimée avec toute l'élégance & la molle douceur convenable aux sujets.

Il y en a de comparables à la belle Ode de Sapho traduite dans toutes les langues. Que ne nous donnoit-il une idée de la pharmaceutrée imitée par Virgile, & non égalée peut-être? On ne pouroit pas en juger par ce morceau que je vais raporter; mais c'en une esquisse qui fera connoître la beauté du tableau à ceux dont le goût démêla la force de l'original dans la foiblesse même de la copie.

Reine des nuits, dis quel fut mon amour;
Comme en mon sein les frissons & la flamme
Se succédoient, me perdoient tour-à-tour;
Quels doux transports égarerent mon âme;
Comment mes ieux cherchoient envain le jour;
Comme j'aimois, & sans songer à plaire!
Je ne pouvois ni parler ni me taire.....
Reine des nuits, dis quel fut mon amour.
Mon amant vint. O momens délectables!
Il prit mes mains, tu le sais, tu le vis;
Tu fus témoin de ses sermens coupables,
De ses baisers, de ceux que je rendis,
Des voluptés dont je fus énivrée.
Momens charmans, passez-vous sans retour?
Daphnis trahit la foi qu'il m'a jurée.
Reine des nuits, dis quel fut mon amour.

Ce n'est là qu'un échantillon de ce Théocrite dont Fontenelle faisoit si peu de cas. Les Anglois, qui nous ont donné des traductions en vers de tous les poëtes anciens, en ont aussi une de Théocrite; elle est de M. Fawkes: toutes les grâces de l'original s'y retrouvent. Il ne faut pas omettre qu'elle est en vers rimés ainsi que celles de Virgile & d'Homere. Les vers blancs, dans tout ce qui n'est pas Tragédie, ne sont, comme disoit Pope, que le partage de ceux qui ne peuvent pas rimer. (*Voltaire*)

ÉLÉGANCE, s. f. *Belles Lettres*. Ce mot vient, selon quelques-uns, d'*electus*, choisi; on ne voit point qu'aucun autre mot latin puisse être son étymologie: en effet, il y a du choix dans tout ce qui est élégant. L'*Élégance* est un résultat de la justesse & de l'agrément. On emploie ce mot dans la Sculpture & dans la Peinture. On opposoit *elegans signum* à *signum rigens*; une figure proportionée dont les contours arondis étoient exprimés avec molesse, à une figure trop roide & mal terminée. Mais la sévérité des premiers Romains donna à ce mot, *Elegantia*, un sens odieux. Ils regardoient l'*Élégance* en tout genre, comme une afféterie, comme une politesse recherchée, indigne de la gravité des premiers temps: *vitii, non laudis fuit*, dit Aulu-Gelle. Ils appeloient *un homme élégant*, à peu près ce que nous appelons aujourd'hui un petit-maître, *bellus homuncio*, & ce que les Anglois appelent *un beau*. Mais vers le temps de Cicéron, quand les mœurs eurent reçu le dernier degré de politesse, *elegans* étoit toujours une louange. Cicéron se sert en cent endroits de ce mot pour exprimer un homme, un discours poli; on disoit même alors *un repas élégant*, ce qui ne se diroit guere parmi nous. Ce terme est consacré en françois, comme chez les anciens Romains, à la Sculpture, à la Peinture, à l'Éloquence, & principalement à la Poësie. Il ne signifie pas en Peinture & en Sculpture précisément la même chose que *Grâce*. Ce terme *Grâce* se dit particuliérement du visage, & on ne dit pas *un visage élégant*, comme *des contours élégans*: la raison en est que la grâce a toujours quelque chose d'animé, & c'est dans le visage que paroît l'âme; ainsi, on ne dit pas *une démarche élégante*, parce que la démarche est animée.

L'*Élégance* d'un discours n'est pas l'Éloquence, c'en est une partie: ce n'est pas la seule harmonie, le seul nombre; c'est la clarté, le nombre, & le choix des paroles. Il y des langues en Europe dans lesquelles rien n'est si rare qu'un discours *élégant*. Des terminaisons rudes, des consones fréquentes, des verbes auxiliaires nécessairement redoublés dans une même phrase, offensent l'oreille, même des naturels du pays.

Un discours peut être *élégans* sans être un bon discours, l'*Élégance* n'étant en effet que le mérite des paroles; mais un discours ne peut être absolument bon sans être *élégant*.

L'*Élégance* est encore plus nécessaire à la Poësie qu'à l'Éloquence, parce qu'elle est une partie principale de cette harmonie si nécessaire aux vers. Un orateur peut convaincre, émouvoir même sans *Élégance*, sans pureté, sans nombre. Un Poëme ne peut faire d'effet s'il n'est *élégant*: c'est un des principaux mérites de Virgile: Horace est bien moins *élégant* dans ses satyres, dans ses épîtres; aussi est-il moins poëte, *sermoni propior*.

Le grand point dans la Poësie & dans l'Art oratoire, est que l'*Élégance* ne fasse jamais tort à la force; & le poëte en cela, comme dans tout le reste, a de plus grandes difficultés à surmonter que l'orateur: car l'harmonie étant la base de son art, il ne doit pas se permettre un concours de syllabes rudes. Il faut même quelquefois sacrifier un peu de la pensée à l'*Élégance* de l'expression: c'est une gêne que l'orateur n'éprouve jamais.

Il est à remarquer que, si l'*Élégance* a toujours l'air facile, tout ce qui a cet air facile & naturel, n'est cependant pas *élégant*. Il n'y a rien de si facile, de si naturel, que *La cigale ayant chanté tout l'été*, &, *Maître corbeau sur un arbre perché*. Pourquoi ces morceaux manquent-ils d'*Élégance*? c'est que cette naïveté est dépourvue de mots choisis & d'harmonie. *Amans heureux, voulez-vous voyager? que ce soit aux rives prochaines*, & cent

autres traits, ont, avec d'autres mérites, celui de l'*Élégance*.

On dit rarement d'une Comédie qu'elle est écrite *élégament*. La naïveté & la rapidité d'un dialogue familier, excluent ce mérite, propre à toute autre Poésie. L'*Élégance* sembleroit faire tort au comique: on ne rit point d'une chose *élégament* dite; cependant la plupart des vers de l'Amphitrion de Moliere, excepté ceux de pure plaisanterie, sont *élégans*. Le mélange des dieux & des hommes dans cette piece unique en son genre, & les vers irréguliers qui forment un grand nombre de Madrigaux, en sont peut-être la cause.

Un Madrigal doit bien plutôt être *élégant* qu'une Épigramme, parce que le Madrigal tient quelque chose des stances, & que l'Épigramme tient du comique: l'un est fait pour exprimer un sentiment délicat; & l'autre, un ridicule.

Dans le sublime il ne faut pas que l'*Élégance* se remarque, elle l'affoibliroit. Si on avoit loué l'*Élégance* du Jupiter olympien de Phidias, c'eût été en faire une satyre. L'*Élégance* de la Vénus de Praxitele pouvoit être remarquée. (*Voltaire*.)

L'*Élégance* du style suppose l'exactitude, la justesse, & la pureté, c'est-à-dire, la fidélité la plus sévere aux regles de la langue; au sens de la pensée, aux loix de l'usage & du goût; acord d'où résulte la correction du style; mais tout cela contribue à l'*Élégance* & n'y suffit pas. Elle exige encore une liberté noble, un air facile & naturel, qui, sans nuire à la correction, en déguise l'étude & la gêne. Le style de Despréaux est correct; celui de Racine & de Quinaut est *élégant*. „ L'*Élégance* consiste dit l'auteur des *Synonymes François*, dans un tour de pensée noble & poli, „ rendu par des expressions châtiées, coulantes, „ & gracieuses à l'oreille „. Disons mieux: c'est la réunion de toutes les grâces du style, & c'est par-là qu'un ouvrage relu sans cesse, est sans cesse nouveau.

La langueur & la molesse du style sont les écueils voisins de l'*Élégance*; & parmi ceux qui la recherchent, il en est peu qui les évitent: pour donner de l'aisance à l'expression, ils la rendent lâche & diffuse; leur style est poli, mais efféminé. La premiere cause de cette foiblesse est dans la maniere de concevoir & de sentir. Tout ce qu'on peut exiger de l'*Élégance*, c'est de ne pas énerver le sentiment ou la pensée; mais on ne doit pas s'atendre qu'elle donne de la chaleur ou de la force à ce qui n'en a pas.

Le point essentiel & difficile, est de concilier l'*Élégance* avec le naturel. L'*Élégance* suppose le choix de l'expression: or le moyen de choisir, quand l'expression naturele est unique? le moyen d'acorder cette vérité, ce naturel, avec toutes les convenances des mœurs, de l'usage, & de goût; avec ces idées factices de bienséance & de noblesse, qui varient d'un siecle à l'autre, & qui sont loi dans tous les temps? comment faire parler naturélement un villageois, un homme du peuple, sans blesser la délicatesse d'un homme poli, cultivé?

C'est-là sans doute une des plus grandes dificultés de l'art, & peu d'écrivains ont su la vaincre. Toutefois il y en a deux moyens: le choix des idées & des choses, & le talent de placer les mots. Le style n'est le plus souvent bas & commun que par les idées. Dire comme tout le monde, ce que tout le monde a pensé, ce n'est pas la peine d'écrire; vouloir dire des choses communes d'une façon nouvele & qui n'apartiene qu'à nous, c'est courir le risque d'être précieux, affecté, peu naturel; dire des choses que nous avons tous confusément dans l'âme, mais que persone n'a pris soin encore de démêler, d'exprimer, de placer à propos; les dire dans les termes les plus simples, & en apparence les moins recherchés; c'est le moyen d'être à la fois naturel & ingénieux.

Le sage est ménager du temps & des paroles.

Qui ne l'eût pas dit comme la Fontaine? Qui ne n'eût pas dit comme lui,

Qu'un ami véritable est une douce chose;
Qu'il cherche nos besoins au fond de notre cœur!

ou plutôt qui l'eût dit avec cette vérité si touchante?

Le moyen le plus sûr d'avoir un style à soi, ce seroit de s'exprimer comme la nature, & le poëte que je viens de citer en est la preuve & l'exemple mais si *le vrai seul est aimable*, il faut avouer qu'il ne l'est pas toujours. Il est donc important de choisir dans la nature des détails dignes de plaire, & dont l'expression naïve & simple n'ait rien de grossier ni de bas: par exemple, tout ce qu'on peint des mœurs des villageois doit être vrai sans être dégoûtant; & il y a moyen de donner à ces détails de la grâce & de la noblesse.

Il en est du moral comme du physique; & si la nature est choisie avec goût, les mots qui doivent l'exprimer, seront décens & gracieux comme elle. L'art de placer, d'assortir les mots, de les relever l'un par l'autre, de ménager à celui qui manque de clarté, de couleur, de noblesse, le reflet d'un terme plus noble, plus lumineux, plus coloré; cet art, dis-je, ne peut se prescrire; c'est l'étude & l'exercice qui le donnent, secondés du talent, sans lequel l'exemple est infructueux, & le travail même inutile.

On demande pourquoi il est des auteurs dont le style à moins vieilli que celui de leurs contemporains; en voici la cause: il est rare que l'usage retranche d'une langue les termes qui réunissent l'harmonie, le coloris, & la clarté: quoique bizâre dans ses décisions, l'usage ne laisse pas de prendre assez souvent conseil de l'esprit, & surtout de l'oreille: on peut donc compter assez sur

le pouvoir du sentiment & de la raison, pour garantir qu'à mérite égal, celui des poëtes qui dans le choix des termes aura le plus d'égard à la clarté, au coloris, à l'harmonie, sera celui qui vieillira le moins.

Un sort opposé atend ces écrivains qui s'empressent à saisir les mots, dès qu'ils vienent d'éclôre & avant même qu'ils soient reçus. Ces mots que la Bruyere appele *aventuriers*, qui font d'abord quelque fortune dans le monde, & qui s'éclipsent au bout de six mois, sont dans le style, comme dans les tableaux ces couleurs brillantes & fragiles, qui, après nous avoir séduits quelque temps, noircissent & font une tache. Le secret de Pascal est d'avoir bien choisi ses couleurs.

Le dictionaire d'un écrivain, ce sont les poëtes, les historiens, les orateurs qui ont excellé dans l'art d'écrire. C'est-là qu'il doit étudier les finesses, les délicatesses, les richesses de sa langue; non pas à mesure qu'il en a besoin, mais avant de prendre la plume; non pas pour se faire un style des débris de leurs phrases & de leurs vers mutilés, mais pour saisir avec précision le sens des termes & leurs raports, leur opposition, leur analogie, leur caractere & leurs nuances, l'étendue & les limites des idées qu'on y atache, l'art de les placer, de les combiner, de les faire valoir l'un par l'autre, en un mot d'en former un tissu où la nature viene se peindre comme sur la toile, sans que l'art paroisse y avoir mis la main. Pour cela ce n'est pas assez d'une lecture indolente & superficiele, il faut une étude sérieuse & profondément réfléchie. Cette étude seroit pénible autant qu'ennuyeuse si elle étoit isolée: mais en étudiant les modeles, on étudie tout l'art à la fois; & ce qu'il y a de sec & d'abstrait s'aprend sens qu'on s'en aperçoive, dans le temps même qu'on admire ce qu'il y a de plus ravissant. (*M. Marmontel.*)

(N.) ÉLÉGANCE, ÉLOQUENCE, *Synonymes.*

Je crois que l'*Élégance* consiste à donner à la pensée un tour noble & poli, & à la rendre par des expression châtiées, coulantes, & gracieuses à l'oreille: que ce qui fait l'*Éloquence* est un tour vif & persuasif, rendu par des expressions hardies, brillantes, & figurées sans cesser d'être justes & natureles.

L'*Élégance* s'applique plus à la beauté de mots & à l'arangement de la phrase. L'*Éloquence* s'atache plus à la force du terme & à l'ordre des idées. La premiere, contente de plaire, ne cherche que les grâces de l'Élocution. La seconde, voulant persuader, met du véhément & du sublime dans le discours. L'une fait les beaux parleurs; & l'autre, les grands orateurs. *Voyez* Disert, Éloquent, *Synonymes*. (*L'Abbé Girard.*)

ÉLÉGIAQUE, adj. *Belles Lettres.* Il se dit de ce qui apartient à l'Élégie, & s'applique plus particuliérement à l'espece de vers qui entroient dans l'Élégie des anciens, & qui consistoient dans une suite de distiques formés d'un hexametre & d'un pentametre. *Voyez les mots* Élégie, Distiques, *&c.*

Cette forme de vers a été en usage de très-bonne heure dans les Élégies, & Horace (*Art. poet. v. 77.*) dit qu'on en ignore l'auteur.

Quis tamen exiguos Elegos emiserit auctor
Grammatici certant, & adhuc sub judice lis est.

Il avois dit auparavant (*ibid. v. 75*) que la forme du distique avoit d'abord été employée pour exprimer la plainte, & qu'elle le fut ensuite aussi pour exprimer la satisfaction & la joie:

Versibus impariter junctis querimonia primum,
Post etiam inclusa est voti sententia compos.

Sur quoi nous proposons aux savans les questions suivantes: 1°. Pourquoi les anciens avoient-ils pris d'abord cette forme de vers pour les Élégies tristes? Est-ce parce que l'uniformité des distiques, les repos qui se succedent à intervalles égaux, & l'espece de monotonie qui y regne, rendoient cette forme propre à exprimer l'abatement & la langueur qu'inspire la tristesse? 2°. Pourquoi ces mêmes vers ont-ils ensuite été employés à exprimer les sentimens d'une âme contente? Seroit-ce que cette même forme, ou du moins le vers pentametre qui y entre, auroit une sorte de légéreté & de facilité propres à exprimer la joie? seroit-ce qu'à mesure que les hommes se sont corrompus, l'expression de sentimens tendres & vrais est devenue moins commune & moins touchante, & qu'en conséquence la forme des vers consacrés à la tristesse, a été employée par les poëtes (bien ou mal-à-propos) à exprimer un sentiment contraire, par une bizârerie à peu près semblable à celle qui a porté nos musiciens modernes à composer des sonates pour la flûte, instrument dont le caractere sembloit être d'exprimer la tendresse & la tristesse? (*M. d'Alembert.*)

M. Marmontel nous a communiqué sur ce sujet les réflexions suivantes. L'inégalité des vers *élégiaques* les distingue, dit-il, des vers héroïques, dont la marche soutenue caractérise la majesté:

Arma, gravi numero, violentaque bella parabam
Edere, materia conveniente modis.
Par erat inferior versus: risisse Cupido
Dicitur, atque unum subripuisse pedem.
Ovid. *Am. lib. I, el. I.*

Mais comment cette mesure pouvoit-elle peindre également deux affections de l'âme opposées? c'est ce qui est encore sensible pour nos oreilles, continue M. Marmontel; mal-gré l'altération de la prosodie latine dans notre prononciation.

La tristesse & la joie ont cela de commun, que leurs mouvemens sont inégaux & fréquemment

interrompus : l'une & l'autre suspendent la respiration, coupent la voix, rompent la mesure : l'une s'afoiblit, expire, & tombe ; l'autre s'anime, tressaillit, & s'élance. Or le vers pentametre a cette propriété, que ses interruptions peuvent être ou des chutes ou des élans, suivant l'expression qu'on lui donne : la mesure en est donc également docile à peindre les mouvemens de la tristesse & de la joie. Mais comme dans la nature les mouvemens de l'une & de l'autre ne sont pas aussi fréquemment interrompus que ceux du vers pentametre, on y a joint, pour les suspendre & les soutenir, la mesure ferme du vers héroïque : de là le mélange alternatif de ces deux vers dans l'Élégie.

Cependant le pathétique en général se peint encore mieux dans le vers iambe, dont la mesure simple & variée approche de la nature, autant que l'art du vers peut en approcher ; & il est vraisemblable que, si ce vers n'a pas en la préférence dans le genre *élégiaque* comme dans le dramatique, c'est que l'Élégie étoit mise en chant.

Quintilien regarde Tibulle comme le premier des poëtes *élégiaques*, mais il ne parle que du style ; *Mihi tersus atque elegans maxime videtur.* Pline le jeune préfere Catulle, sans doute pour des Élégies qui ne sont point parvenues jusqu'à nous. Ce que nous connoissons de lui de plus délicat & de plus touchant, ne peut guere être mis que dans la classe des Madrigaux. *Voyez* Madrigal. Nous n'avons d'Élégies de Catulle, que quelque vers à Ortalus sur la mort de son frere ; la chévelure de Bérénice, Élégie foible, imitée de Calimaque ; une épître à Mallius, où sa douleur, sa reconoissance, & ses amours sont comme entrelâcés de l'histoire de Laodamie, avec assez peu d'art & de goût : enfin, l'aventure d'Arianne & de Thésée, épisode enchâssé dans son Poëme sur les noces de Thétis, contre toutes les regles de l'ordonance, des proportions, & du dessein. Tous ces morceaux sont des modeles du style *élégiaque* ; mais par le fond des choses, ils ne méritent pas même, à notre avis, que l'on nomme Catulle à côté de Tibulle & de Properce (*a*) : aussi M. l'abbé Souchai ne l'a-t-il pas compté parmi les *élégiages* latins. (*Mém. de l'acad. des Inscriptions & Belles Lettres, tome VII.*) Le même auteur dit que Tibulle est le seul qui ait connu & exprimé parfaitement le vrai caractere de l'Élégie, en quoi nous osons n'être pas de son avis ; plus éloignés encore du sentiment de ceux qui donnent la préférence à Ovide. *Voyez* Élégie. Le seul avantage qu'Ovide ait sur ses rivaux, est celui de l'invention ; car ils n'ont fait le plus souvent qu'imiter les Grecs, tels que Mimnerme & Callimaque. Mais Ovide, quoiqu'inventeur, avoit pour guides & pour exemples Tibulle & Properce, qui venoient d'écrire avant lui.

Si l'on demande quel est l'ordre dans lequel ces poëtes se sont succédés, il est marqué dans ces vers d'Ovide. *Trist. lib. IV, el. 10, v. 51.*

. . . . *Nec avara Tibullo*
Tempus amicitiæ fata dedere meæ ;
Successor fuit hic tibi, Galla ; Propertius illi ;
Quartus ab his serie temporis ipse fui.

Il ne nous reste rien de ce Gallus ; mais si c'est le même que le Gallus ami de Properce, il a dû être le plus véhement de tous les poëtes *élégiaques*, comme il a été le plus dur, au jugement de Quintilien. (*M. Marmontel.*)

* ÉLÉGIE, s. f. *Belles Lettres.* L'*Élégie* dans sa simplicité touchante & noble, réunit tout ce que la Poésie a de charmes, l'imagination & le sentiment. C'est cependant, depuis la renaissance des Lettres, l'un des genres de Poésie qu'on a le plus négligés : on y a même attaché l'idée d'une tristesse fade ; soit qu'on ne distingue pas assez la tendresse de la fadeur ; soit que les poëtes, sur l'exemple desquels cette opinion s'est établie, aient pris eux-mêmes le style doucereux pour le style tendre.

Il n'est donc pas inutile de déveloper ici le caractere de l'*Élégie*, d'après les modeles de l'antiquité.

Comme les froids législateurs de la Poésie n'ont pas jugé l'*Élégie* digne de leur sévérité, elle jouit encore de la liberté de son premier âge. Grave ou légere, tendre ou badine, passionée ou tranquille, riante ou plaintive à son gré, il n'est point de ton, depuis l'héroïque jusqu'au familier, qu'il ne lui soit permis de prendre. Properce y a décrit en passant la formation de l'univers ; Tibulle, les tourmens du Tartare : l'un & l'autre en ont fait des tableaux dignes tour-à-tour de Raphaël, du Correge, & de l'Albane : Ovide ne cesse d'y jouer avec les fleches de l'amour.

Cependant pour en déterminer le caractere par quelques traits plus marqués, nous la diviserons en trois

(*a*) On ne voit pas bien pourquoi M. Marmontel compte parmi les élégies de Catulle l'Épisode d'Arianne qu'on trouve dans son Poëme sur les noces de Pélée & de Thétis. On voit bien moins le motif qui lui fait donner un jugement si défavorable sur l'Élégie de ce même Poëte pour la mort de son Frere. En omettant les témoignages de plusieurs savans Italiens qui en ont parlé chacun selon ses vues, nous nous contenterons d'opposer à M. Marmontel le sentiment de Marc-Antoine Mureto, savant critique François, qui dans ses Commentaires sur Catulle, parle ainsi de cette Élégie : *Pulcherrima omnino hæc elegia est, atque haud scio, an ulla pulchrior in omni lingua latina reperiri queat. Nam & dictio purissima est, & mira quadam affectuum veritate permista oratio, & tot ubique aspersa verborum ac sententiarum lumina, ut ex hoc uno poemate perspicere liceat, quantum Catullus cæteris in hoc genere omnibus præstare potuerit, si vim ingenii sui ad illud excolendum contulisset.* (B)

en trois genres, le passioné, le tendre, & le gracieux.

Dans tous les trois elle prend également le ton de la douleur & de la joie : car c'est sur-tout dans l'*Élégie* que l'amour est un enfant qui pour rien s'irrite ou s'apaise, qui pleure & rit en même temps. Par la même raison, le tendre, le passioné, le gracieux, ne sont pas des genres incompatibles dans l'*Élégie* amoureuse; mais dans leur mélange il y a des nuances, des passages, des gradations à ménager. Dans la même situation où l'on dit *Torqueor infelix !* on ne doit pas comparer la rougeur de sa maitresse convaincue d'infidélité à *la couleur du ciel, au lever de l'aurore, à l'éclat des roses parmi les lis*, &c. (Ovid. *amor. lib. II, el.* 5.) Au moment où l'on crie à ses amis : *Enchaînez-moi, je suis un furieux, j'ai batu ma maitresse*, on ne doit penser *ni aux fureurs d'Oreste, ni à celles d'Ajax*. (Ov. *lib. I, el.* 7.) Que ces écarts sont bien plus naturels dans Properce. *On m'enleve ce que j'aime*, dit-il à son ami, *& tu me défends les larmes ! Il n'y a d'injures sensibles qu'en amour . . . C'est par-là qu'ont commencé les guerres, c'est par-là que Troye a péri ... Mais pourquoi recourir à l'exemple des Grecs ? c'est toi, Romulus, qui nous as donné celui du crime : en élevant les Sabines, tu appris à tes neveux à nous enlever nos amantes*, &c. (*Lib. II, el.* 7.)

En général, le sentiment domine dans le genre passioné, c'est le caractere de Properce ; l'imagination domine dans le gracieux, c'est le caractere d'Ovide. Dans le premier, l'imagination modeste & soumise ne se joint au sentiment que pour l'embéllir, & se cache en l'embéllissant, *subsequiturque*. Dans le second, le sentiment humble & docile ne se joint à l'imagination que pour l'animer, & se laisse couvrir de fleurs qu'elle répand à pleines mains. Un coloris trop brillant refroidiroit, comme un pathétique trop fort obscurciroit l'autre. La passion rejete la parure des grâces, les grâces sont éfrayées de l'air sombre de la passion ; mais une émotion douce ne les rend que plus touchantes & plus vives : c'est ainsi qu'elles regnent dans l'*Élégie* tendre, & c'est le genre de Tibulle.

C'est pour avoir donné à un sentiment foible le ton du sentiment passioné, que l'*Élégie* est devenue fade. Rien n'est plus insipide qu'un désespoir de sang froid. On a cru que le pathétique étoit dans les mots : il est dans les tours & dans les mouvemens du style. Ce regret de Properce après s'être éloigné de Cynthie,

Nonne fuit melius domina pervincere mores ?

ce regret, dis-je, seroit froid. Mais combien la réflexion l'anime !

Quamvis dura, tamen rara puella fuit.

C'est une étude bien intéressante que celle des mouvemens de l'âme dans les *Élégies* de ce poète & de Tibulle son rival. *Je veux*, dit Ovide, *que quelque jeune homme, blessé des mêmes traits que moi, reconoisse dans mes vers tous les signes de sa flamme, & qu'il s'écrie après un long étonement : Qui peut avoir appris à ce poète à si bien peindre mes malheurs ?* C'est la regle générale de la Poésie pathétique. Ovide la donne ; Tibulle & Properce la suivent, & la suivent bien mieux que lui.

Quelques poètes modernes se sont persuadés que l'*Élégie* plaintive n'avoit pas besoin d'ornemens : non sans doute, lorsqu'elle est passionée. Une amante éperdue n'a pas besoin d'être parée pour atendrir en sa faveur ; son désordre, son égarement, la pâleur de son visage, les ruisseaux de larmes qui coulent de ses ieux, sont les armes de sa douleur, & c'est avec ces traits que la pitié nous pénetre. Il en est ainsi de l'*Élégie* passionée.

Mais une amante qui n'est qu'affligée, doit réunir pour nous émouvoir tous les charmes de la beauté, la parure, ou plutôt le négligé des grâces. Telle doit être l'*Élégie* tendre, semblable à Corinne au moment de son réveil :

Sæpe etiam, nondum digestis mane capillis,
Purpureo jacuit semisupina thoro ;
Tumque fuit neglecta decens.

Un sentiment tranquille & doux, tel qu'il regne dans l'*Élégie* tendre, a besoin d'être nouri sans cesse par une imagination vive & féconde. Qu'on se figure une persone triste & rêveuse qui se promene dans une campagne, où tout ce qu'elle voit lui retrace l'objet qui l'occupe sous mille faces nouveles : telle est dans l'*Élégie* tendre la situation de l'âme à l'égard de l'imagination. Quels tableaux ne se fait-on pas dans ces douces rêveries ? *Tantôt on croit voyager sur un vaisseau avec ce qu'on aime ; on est exposé à la même tempête ; on dort sur le même rocher, & à l'ombre du même arbre ; on se désaltere à la même source ; soit à la pouppe soit à la proue du navire, une planche suffit pour deux ; on soufre tout avec plaisir ; qu'importe que le vent du Midi, ou celui du Nord, enfle la voile, pourvu qu'on ait les ieux atachés sur son amante ! Jupiter embraseroit le vaisseau, on ne trembleroit que pour elle.* Prop. L. II, él. 28. *Tantôt on se peint soi-même expirant ; on tient d'une défaillante main la main d'une amante éplorée ; elle se précipite sur le lit où l'on expire ; elle suit son amant jusque sur le bûcher ; elle couvre son corps de baisers mêlés de larmes ; on voit les jeunes garçons & les jeunes filles revenir de ce spectacle les ieux baissés & mouillés de pleurs ; one voit son amante s'arrachant les cheveux, & se déchirant les joues ; on la conjure d'épargner les mânes de son amant, de modérer son désespoir.* Tib. L. I, él. 2. C'est ainsi que dans l'*Élégie* tendre, le sentiment doit être sans cesse animé par les

tableaux que l'imagination lui présente. Il n'en est pas de même de l'*Élégie* passionée, l'objet présent y remplit toute l'âme, la passion ne rêve point.

On peut entrevoir quel est le ton du sentiment dans Tibulle & dans Properce, par les extraits que nous en avons donnés, n'ayant pas osé les traduire. Mais ce n'est qu'en les lisant dans l'original, qu'on peut sentir le charme de leur style: tous deux faciles avec précision, véhémens avec douceur, pleins de naturel, de délicatesse, & de grâces. Quintilien regarde Tibulle comme le plus élégant & le plus poli des poëtes élégiaques latins; cependant il avoue que Properce a des partisans qui le préferent à Tibulle, & nous ne dissimulerons pas que nous sommes de ce nombre. À l'égard du reproche qu'il fait à Ovide d'être ce qu'il appele *lascivior*; soit que ce mot-là signifie *moins châtié*, ou *plus diffus*, ou *trop livré à son imagination*, trop amoureux de son bel esprit, *nimium amator ingenii sui*, ou *d'une molesse trop négligée dans son style* (car on ne sauroit l'entendre comme le *lasciva puella* de Virgile, *d'une volupté attrayante*); ce reproche dans tous ces sens est également fondé. Aussi Ovide n'a-t-il excellé que dans l'*Élégie* gracieuse, où les négligences sont plus excusables.

Aux traits dont Ovide s'est peint à lui-même l'*Élégie* amoureuse, on peut juger du style & du ton qu'il lui a donnés.

Venit odoratos Elegeia *nexa capillos*
. . . .
Forma decens, vestis tenuissima, cultus amantis.
. . . . *Limis subrisit ocellis.*
Fallor, an in dextra myrthea virga fuit?

Il y prend quelquefois le ton plaintif; mais ce ton-là même est un badinage.

Croyez qu'il est des dieux sensibles à l'injure.
Après mille sermens Corinne se parjure;
En a-t-elle perdu quelqu'un de ses attraits?
Ses ieux sont-ils moins beaux, son sein est-il moins frais?
Ah! ce Dieu, s'il en est, sans doute aime les belles;
Et ce qu'il nous défend, n'est permis que pour elles.

L'amour, avec ce front riant & cet air léger, peut être aussi ingénieux, aussi brillant que veut le poëte. La parure sied bien à la coquéterie, c'est elle qui peut avoir les cheveux entrelâcés de roses. C'est sur le ton galant qu'un amant peut dire:

Cherche un amant plus doux, plus patient que moi.
Du tribut de mes vœux ma pouppe couronée
Brave au port les fureurs de l'onde mutinée.

C'est-là que seroit placée cette Métaphore, si peu naturele dans une *Élégie* sérieuse:

Nec procul a metis, quas pene tenere videbar,
Curriculo gravis est facta ruina meo.
Trist. *l. IV*, *el.* 8, *v.* 35

Tibulle & Properce, rivaux d'Ovide dans l'*Élégie* gracieuse, l'ont ornée comme lui de tous les trésors de l'imagination. Dans Tibulle, le portrait d'Apollon qu'il voit en songe; dans Properce la peinture des champs élisées; dans Ovide, le triomphe de l'amour, le chef-d'œuvre de ses *Élégies*, sont des tableaux ravissans: & c'est ainsi que l'*Élégie* doit être parée de la main des grâces, toutes les fois qu'elle n'est pas animée par la passion ou atendrie par le sentiment. C'est à quoi les modernes n'ont pas assez réfléchi: chez eux, le plus souvent l'*Élégie* est froide & négligée, & par conséquent plate & ennuyeuse; car il n'y a que deux moyens de plaire; c'est d'amuser, ou d'émouvoir.

Nous n'avons encore parlé ni des Héroïdes d'Ovide, qu'on doit mettre au rang des *Élégies* passionées; ni de ses *Tristes*, dont son exile est le sujet, & que l'on doit compter parmi les *Élégies* tendres.

Sans ce libertinage d'esprit, cette abondance d'imagination qui refroidit presque par-tout le sentiment dans Ovide, ses *Héroïdes* seroient à côté des plus belles *Élégies* de Properce & de Tibulle. On est d'abord surpris d'y trouver plus de pathétique & d'intérêt, que dans les *Tristes*. En effet il semble qu'un poëte doit être plus ému & plus capable d'émouvoir en déplorant ses malheurs, qu'en peignant les malheurs d'un personage imaginaire. Cependant Ovide est plein de chaleur, lorsqu'il soupire au nom de Pénélope après le retour d'Ulysse; il est glacé, lorsqu'il se plaint lui-même des rigueurs de son exil à ses amis & à sa femme. La premiere raison qui se présente de la foiblesse de ses derniers vers, est celle qu'il en donne lui-même.

Da mihi Mæoniden, & tot circumspice casus;
Ingenium tantis excidet omne malis.
„ Qu'on me donne un Homere en bute au même sort,
„ Son génie accâblé cédera sous l'éfort „.

Mais le malheur, qui émousse l'esprit, qui afaisse l'imagination, & qui énerve les idées, semble devoir atendrir l'âme & remuer le sentiment: or c'est le sentiment qui est la partie foible de ses *Élégies*, tandis qu'il est la partie dominante des Héroïdes. Pourquoi? parce que la chaleur de son génie étoit dans son imagination, & qu'il s'est peint les malheurs des autres bien plus vivement qu'il n'a ressenti les siens. Une preuve qu'il les ressentoit foiblement, c'est qu'il les a mis en vers:

Les foibles déplaisirs s'amusent à parler,
Et quiconque se plaint, cherche à se consoler.

A plus forte raison, quiconque se plaint en cadence. Cependant il semble ridicule de prétendre qu'Ovide, exilé de Rome dans les déserts de la Scythie, ne fût point pénétré de son malheur. Qu'on lise pour s'en convaincre cette *Élégie* où il se compare à Ulysse; que d'esprit, & combien peu d'âme! Osons le dire à l'avantage des Lettres: le plaisir de chanter ses malheurs, en étoit le charme; il les oublioit en les racontant; il en eût été accâblé, s'il ne les eût pas écrits; & si l'on demande pourquoi il les a peints froidement, c'est parce qu'il se plaisoit à les peindre.

Mais lorsqu'il veut exprimer la douleur d'un autre, ce n'est plus dans son âme, c'est dans son imagination qu'il en puise les couleurs: il ne prend plus son modele en lui-même, mais dans les possibles: ce n'est pas sa maniere d'être, mais sa maniere de concevoir qui se reproduit dans ses vers; & la contention du travail qui le déroboit à lui-même, ne fait que lui représenter plus vivement un persona supposé. Ainsi, Ovide est plus Briséis ou Phedre dans les *Héroïdes*, qu'il n'est Ovide dans les *Tristes*.

Toutefois autant l'imagination dissipe & affoiblit dans le poète le sentiment de sa situation présente, autant elle aprofondit les traces de sa situation passée. La mémoire est la nourice du génie. Pour peindre le malheur il n'est pas besoin d'être malheureux, mais il est bon de l'avoir été.

Une comparaison va rendre sensible la raison que nous avons donnée de la froideur d'Ovide dans les *Tristes*.

Une peintre affligé se voit dans un miroir; il lui vient dans l'idée de se peindre dans cette situation touchante; doit-il continuer à se regarder dans la glace, ou se peindre de mémoire après s'être vu la premiere fois? S'il continue de se voir dans la glace, l'attention à bien saisir le caractere de sa douleur, & le désir de le bien rendre, commencent à en afoiblir l'expression dans le modele. Ce n'est rien encore. Il donne les premiers traits; il voit qu'il prend la ressemblance; il s'en applaudit; le plaisir du succès se glisse dans son âme, se mêle à sa douleur & en adoucit l'amertume; les mêmes changemens s'operent sur son visage, & le miroir les lui répete: mais le progrès en est insensible, & il copie sans s'apercevoir qu'à chaque instant ce ne sont plus les mêmes traits. Enfin, de nuance en nuance, il se trouve avoir fait le portrait d'un homme content, au lieu du portrait d'un homme affligé. Il veut revenir à sa premiere idée; il corrige, il retouche, il recherche dans la glace l'expression de la douleur: mais la glace ne lui rend plus qu'une douleur étudiée, qu'il peint froide comme il la voit. N'eût il pas mieux réussi à la rendre, s'il l'eût copiée d'après un autre, ou si l'imagination & la mémoire lui en avoient rapelé les traits? C'est ainsi qu'Ovide à manqué la nature, en voulant l'imiter d'après lui-même.

Mais, dira-t-on, Properce & Tibulle ont si bien exprimé leur situation présente, même dans la douleur? Oui sans doute, & c'est le propre du sentiment qui les inspiroit, de redoubler par l'attention qu'on donne à le peindre. L'imagination est le siége de l'amour: c'est-là que ses desirs s'alument, c'est-là que ses regrets s'irritent; & c'est-là que les poëtes élégiaques en ont puisé les couleurs. Il n'est donc pas étonant qu'ils soient plus tendres, à proportion qu'ils s'échaufent davantage l'imagination sur l'objet de leur tendresse; & plus sensibles à son infidélité ou à sa perte, à mesure qu'ils s'en exagerent le prix. Si Ovide avoit été amoureux de sa femme, la sixieme *Élégie* du premier livre des *Tristes* ne seroit pas composée de froids éloges & de vaines comparaisons. La fiction tient lieu aux amans de la réalité, & les plus passionés n'adorent souvent que leur propre ouvrage, comme le sculpteur de la fâble. Il n'est pas ainsi d'un malheur réel, comme l'exil & l'infortune; le sentiment en est fixe dans l'âme: c'est une douleur que chaque instant, que chaque objet reproduit, & dont l'imagination n'est ni le siége ni la source. Il faut donc, si l'on parle de soi-même, parler d'amour dans l'*Élégie* pathétique. On peut bien y faire gémir une mere, une sœur, un ami tendre; mais si l'on est cet ami, cette mere, ou cette sœur, on ne fera point d'*Élégies*, ou l'on s'y peindra foiblement.

Les meilleures des *Élégies* modernes sont connues sous d'autres titres, comme les *Idylles* de madame des Houlieres aux moutons, aux fleurs, *&c.* modele d'*Élégie* dans le genre gracieux: les vers de M. de Voltaire sur la mort de mademoiselle le Couvreur; modele plus parfait encore de l'*Élégie* passionée, & auquel Tibulle & Properce même n'ont peut-être rien à opposer, *&c.*

(¶ On retrouve quelque trace de l'*Élégie* ancienne dans la quatrieme & la sixieme des *Élégies* de Marot. Dans l'une, en passant au poëte l'Allégorie du cœur, si usitée dans ce temps-là, on lui saura gré du sentiment naïf qui regne dans son style.

Son cœur, qu'il a laissé à sa maitresse, revient à lui, & se plaint d'elle, qu'il a été mis en oubli:

Or ne se peut la chose plus nier.
Regarde-moi. Je semble un prisonier
Qui est sorti d'une prison obscure,
Où l'on n'a eu de lui soin ne cure....
Je suis ton cœur qu'elle tient en émoi.
Je suis ton cœur: aies pitié de moi....
Ainsi parloit mon cœur, plein de martyre.
Et je lui dis, mon Cœur, que veux-tu dire?
D'elle tu as voulu être amoureux;
Et puis te plains que tu es douloureux!
Sais-tu pas bien qu'amour a de coutume
D'entre-mêler les plaisirs d'amertume?...
Refus, oubli, jalousie, & langueur

Suivent amours: & pour ce donc, mon Cœur,
Retourne t'en.

Dans l'autre, le poëte raconte à sa maitresse un songe qu'il a fait:

Le plus grand bien qui soit en amitié,
Après le don d'amoureuse pitié,
Est s'entr'écrire, ou se dire de bouche,
Soit bien soit dueil, tout ce qui au cœur touche...
Partant je veux, ma Mie & mon désir,
Que vous ayez votre part du plaisir
Qui, en dormant, l'autre nuit me survint.
Avis me fut que vers moi tout seul vint
Le dieu d'amours, aussi clair qu'une étoile,
Le corps tout nu, sans drap, linge, ne toile.
Et si avoir (afin que l'entendez)
Son arc alors & ses ieux débandés,
Et en sa main celui trait bienheureux
Lequel nous fit l'un de l'autre amoureux.
En ordre tel approche & me vient dire:
„ Loyal Amant, ce que ton cœur désire
„ Est assuré: celle qui est tant tiene
„ Ne t'a rien dit, pour vrai, qu'elle ne tiene;
„ Et, qui plus est, tu es en tel crédit,
„ Qu'elle a foi ferme en ce que lui as dit „.
Ainsi Amour parloit; & en parlant
M'assura fort. Adonc, en ébranlant
Ses ailes d'or, en l'air s'est envolé;
Et au réveil, je fus tant consolé,
Qu'il me sembla que du plus haut des cieux
Dieu m'envoyoit ce propos gracieux.
Lors prins la plume; & par écrit fut mis
Ce songe mien, que je vous ai transmis,
Vous suppliant, pour me mettre en grand heur,
Ne faire point le dieu d'amours menteur.

Je me permets de transcrire ici ces deux morceaux, parce qu'ils sont peu connus, & qu'ils me semblent dignes de l'être.)

La Fontaine, qui se croyoit amoureux, a voulu faire des *Élégies* tendres: elles sont au dessous de lui. Mais celle qu'il a faite sur la disgrace de son protecteur, adressée aux nymphes de Vaux, est un chef-d'œuvre de Poësie, de sentiment, d'Éloquence. M. Fouquet du fond de sa prison inspiroit à la Fontaine les vers les plus touchans, tandis qu'il n'inspiroit pas même la pitié à ses amis de cœur: leçon bien frapante pour les Grands, & bien glorieuse pour les Lettres.

Du reste, les plus beaux traits de cette *Élégie* de la Fontaine sont aussi-bien exprimés dans la premiere du troisieme livre des *Tristes*, & n'y sont pas aussi atendrissans. Pourquoi? parce qu'Ovide parle pour lui; & la Fontaine, pour un autre. C'est encore un des priviléges de l'amour, de pouvoir être humble & suppliant sans bassesse; mais ce n'est qu'à lui qu'il apartient de flater la main qui le frape. On peut être enfant aux genoux de Corinne, mais il faut être homme devant l'empereur. (*M. Marmontel.*)

Réflexions sur la Poësie élégiaque.

À ce discours intéressant sur l'*Élégie*, joignons-y plusieurs autres réflexions pour satisfaire complétement la curiosité du lecteur.

Le mot *Élégie* veut dire une *Plainte*. L'*Élégie* a commencé vrai-semblablement par les plaintes ou lamentations usitées aux funérailles dans tous les temps & chez tous les peuples de la terre; & c'est à son origine que se raportent les deux vers de Despréaux, cités à la tête de cet article.

Ces plaintes ou lamentations auxquelles on ajustoit la flûte, s'appeloient, ainsi que l'*Élégie*, des *airs tristes* & *lugubres*. Il est naturel de présumer que ces plaintes furent d'abord sans ordre, sans liaison, sans étude: simples expressions de la douleur, qui ne laissoient pas de consoler les vivans en même temps qu'elles honoroient les morts. Comme elles étoient tendres & pathétiques, elles remuoient l'âme; & par les mouvemens qu'elles lui imprimoient, elles la tenoient tellement occupée, qu'il ne lui restoit plus d'attention pour l'objet même dont la perte l'affligeoit. De là vient que l'on fit un art de ces plaintes, & qu'elles furent bientôt aussi liées & aussi suivies que les permettoit l'occasion qui les faisoit naître, ou plutôt le sujet à l'occasion duquel elles étoient composées.

Mai qui est-ce qui a donné à ces plaintes l'art & la forme qu'elles ont dans Mimnerme, & dans ceux qui l'ont suivi? c'est ce qu'on ignore & qu'on ignoroit même du temps d'Horace, & ce qui nous intéresse encore moins aujourd'hui. Il nous suffit de savoir que les Grecs, dont les Latins ont suivi l'exemple, se déterminerent à composer leurs Poësies plaintives, leurs *Élégies*, en vers pentametres & hexametres entrelâcés; de là cette sorte de vers a pris le nom d'*Élégiaques*.

Ensuite les poëtes, qui avoient employé cette mesure pour soupirer leurs peines, l'employerent pour chanter leurs plaisirs: de là, par la bizârerie de l'usage, il est arivé que toute œuvre poëtique écrite en vers pentametres & hexametres, quel qu'en fût le sujet, gai ou triste, s'est nommée *Élégie*; ce mot ayant changé sa premiere acception, & ne signifiant plus qu'une piece écrite en vers pentametres & hexametres.

Il ne faut donc pas confondre l'*Élégie* avec le vers *élégiaque*, ni par conséquent les poëtes *élégiaques* avec les poëtes *élégiographes*: qu'on me permette cette expression nouvele, mais nécessaire.

On employa d'abord les vers élégiaques dans les occasions lugubres; ensuite Callinus & Mimnerme écrivirent l'histoire de leur temps en ces mêmes vers. Les sages s'en servirent pour publier leurs loix; Tirtée, pour chanter la valeur guerriere; Buras, pour expliquer les cérémonies de la religion; Callimaque, pour célébrer les louanges des dieux; Ératostene, pour traiter des questions de mathématiques. Mais tout Poême qui, employant le vers élégiaque, ne déplore point quelque mal-

heur, ou ne peint ni la tristesse ni la joie des amans, n'est point une *Élégie*; dans le sens qu'on a généralement adopté pour ce mot : par conséquent les vers élégiaques des fastes d'Ovide & de ses amours, ne sont point une *Élégie*.

Cependant il est certain qu'en grec & en latin le mélange des vers hexametres & des vers pentametres est tellement affecté à l'*Élégie* & lui est tellement propre, que les grammairiens n'approuveroient pas qu'on appelât *Élégie*, la plainte de Bion sur Adonis mort, ni celle que nous avons de Moschus sur la mort de Bion, par la seule raison que l'une & l'autre sont conçues en vers hexametres.

Le temps nous a ravi toutes les *Élégies* des Grecs proprement dites; il ne nous reste du moins en entier, que celle qu'Euripide a insérée dans son Andromaque (*Acte I, scène iij.*), comme nos poëtes ont inséré quelquefois des stances dans leurs Tragédies. Ce morceau est une véritable *Élégie* à tous égards, en tous sens; & l'on n'en connoît point de plus belle.

Andromaque dans le temple de Thétis, baignant de ses larmes la statue de la déesse qu'elle tient embrassée, fait, en vers élégiaques & en dialecte dorique, une plainte très-touchante sur l'arivée d'Hélene à Troye, sur le sac de Troye, sur la mort d'Hector, sur son propre esclavage, & sur la dureté d'Hermione. La piece, qui ne contient que quatorze vers, comprend tout ce qu'une profonde & vive douleur peut rassembler de plus affligeant dans l'esprit d'une princesse malheureuse; car la grande affliction nous rapele sous un seul point de vue tous nous différens déplaisirs.

„ Oui, (dit cette malheureuse princesse, en baignant de ses larmes la statue de Thétis, qu'elle tient embrassée), „ oui, c'est une furie & non „ une épouse que Pâris emmena dans Ilion en y „ amenant Hélene; c'est pour elle que la Grece „ arma mille vaisseaux; c'est elle qui a perdu „ mon malheureux & cher époux, dont un ennemi „ barbare a traîné le corps pâle & défiguré autour „ de nos murailles. Et moi, arrachée de mon „ palais, & conduite au rivage avec les tristes „ marques de la servitude, combien ai-je versé „ de larmes, en abandonant une ville encore fumante, & mon époux indignement laissé sur la „ poussiere? Malheureuse, hélas, que je suis! „ d'être obligée de survivre à tant de maux, & „ d'y survivre pour être l'esclave d'Hermione, de „ la cruele Hermione qui me réduit à me consumer en pleurs, aux pieds de la déesse que „ j'implore & que je tiens embrassée „.

Euripide auroit pu exprimer les mêmes choses en vers iambes comme il le fait par-tout ailleurs; il auroit pu employer le vers hexametre; mais il a préféré l'élégiaque, parce que l'élégiaque étoit le plus propre pour rendre les sentimens douloureux.

Si nous n'y sentons pas aujourd'hui cette propriéte, cela vient sans doute de ce que la langue greque n'est plus vivante, & de ce que nous ne savons pas la maniere dont les Grecs prononçoient leurs vers: cependant pour peu qu'on fasse de réflexion sur la forme de l'*Élégie* greque, on reconoîtra aisément combien le mélange des vers, la variété des pieds, la période commençant & finissant au gré du poëte & à quelque mesure que ce soir, donnent de facilité à varier les vers, suivant les variations qui arivent dans les grandes passions, & spécialement dans les sentimens douloureux & dans les accents plaintifs qui en sont l'expression.

Je dis l'*Élégie greque*, à la différence de l'*Élégie latine*; car les Latins, en prenant des Grecs les différentes formes de vers, les ont réduites à une sorte de correction qui approche presque de la stérilité & de la monotonie.

On ne peut s'empêcher, en faisant ces réflexions sur le mérite des *Élégies* greques, de ne pas regréter particuliérement celles de Sapho, de Platon, de Mimnerme, de Simonide, de Philétas, de Callimaque, d'Hermésianax, & de quelques autres dont les outrages du temps nous ont privés.

Il ne nous reste que deux seules pieces & quelques fragmens de toutes les Poésies de Sapho: la délicatesse de ces précieux restes font regréter la perte des autres ouvrages de cette fille, que la beauté de son génie fit surnomer *la dixieme muse*; mais il est aisé de se persuader, & par l'Hymne qu'elle adresse à Vénus, & par cette Ode admirable où elle exprime d'une maniere si vive les fureurs de l'amour, combien ses *Élégies* devoient être tendres, pathétiques, & passionées.

Je pense aussi que celles de Platon, si bien nommé l'Homere des philosophes, sont dignes de nos regrets; j'en juge par le goût, les grâces, les beautés, le style enchantent de ses autres ouvrages, & mieux encore par les vers passionés qu'il fit pour Agathon, & que M. de Fontenelle a traduits dans ses dialogues.

Lorsqu'Agathis par un baiser de flamme
Consent à me payer des maux que j'ai sentis;
Sur mes levres soudain je vois voler mon âme,
Qui veut passer sur celles d'Agathis.

Mimnerme, dont Smyrne & Colophon se disputerent la naissance, déploya ses talens supérieurs dans ce genre de Poésie. Étant vieux & déja sur le retour, il devint éperdument amoureux d'une joueuse de flûte appelée *Nanno*, & en éprouva les rigueurs. Ce fut pour fléchir cette maitresse inhumaine, qu'il composa des *Élégies* si tendres & si belles, qu'au raport d'Athénée tout le monde se faisoit un plaisir de les chanter. Sa Poésie a tant de douceur & d'harmonie, dans les fragmens qui nous restent de lui, qu'il n'est pas surprenant qu'on lui ait donné le surnom de Ligystade, & qu'Agathocle en fit ses délices. Sa réputation se répandit dans tout l'univers; & ce qui courone son éloge, est qu'Horace le préfere à Callimaque.

Simonide, à qui l'île de Céos donna la nais-

sance, dans la soixante-quinzieme Olimpiade, n'eut guere moins de succès que Mimnerme dans le genre élégiaque. Le caractere de sa muse étoit si plaintif, que les larmes de Simonide passerent en proverbe.

Philétas & Callimaque, car je ne les séparerai point, vécurent tous deux à la cour de Ptolémée Philadelphe, dont Philétas fut précepteur, & Callimaque bibliothécaire. Les anciens qui font mention de ces deux poëtes, les joignent presque toujours ensemble. Properce invoque à la fois leurs mânes; & quand il a commencé par les louanges de l'un, il finit ordinairement par les louanges de l'autre. Quintilien même, en parlant de l'*Élégie*, ne les a pas séparés. Philétas publia plusieurs *Élégies* qui lui acquirent une grande réputation, & dont l'aimable Battis *ou* Bittis fut l'objet. Elles lui méritetent une statue de bronze, où il étoit représenté chantant, sous un plane, cette Battis qu'il avoit tendrement aimée.

Pour Callimaque, on le regardoit, au témoignage de Quintilien, comme le maître de l'*Élégie*. Catulle se fit un honeur de traduire son Poëme sur la chévelure de Bérénice, & de transporter quelquefois dans ses propres écrits les pensées & les expressions du poëte grec; & Properce, mal-gré ses talens, n'ambitionoit que le titre de *Callimaque romain*.

Hermésianax, contemporain d'Épicure, est le dernier poëte grec dont le temps nous a ravi les *Élégies*. Il parut dans la foule des amans de la fameuse Léontium, & c'est à cette célebre courtisane qu'il les avoit adressées.

La Poësie fut ignorée, ou peut-être méprisée des Romains, jusqu'au temps que la Sicile passa sous leur domination. Alors Livius-Andronicus, grec d'origine, fut leur inspirer, avec l'amour du Théâtre, quelque goût pour un art si noble; mais ce goût ne commença de se perfectioner qu'après que la Grece assujétie leur eut donné des modeles. Bientôt ils tenterent les mêmes routes; & leur émulation étant de plus en plus excitée, ils réussirent enfin à le disputer, presqu'en tous les genres, à ceux mêmes qu'ils imitoient.

Parmi les hommes de goût qui contribuerent davantage aux progrès de leur Poësie, on vit paroître successivement Tibulle, Properce, & Ovide (car je laisse Gallus, Valgius, Passienus, dont le temps nous a envié les écrits); & ces trois poëtes, mal-gré la différence de leur caractere, ont fait admirer leur talent pour le genre élégiaque: mais Tibulle & Properce ont singuliérement réuni tous les suffrages; on ne se lasse point de les louer.

Tibulle a conçu & parfaitement exprimé le caractere de l'*Élégie*: ce désordre ingénieux qui est si conforme à la nature, il a su le jeter dans ses *Élégies*; on diroit qu'elles sont uniquement le fruit du sentiment. Rien de médité, rien de concerté, nul art, nulle étude en apparence. La nature seule de la passion est ce qu'il s'est proposé d'imiter, & qu'il a imité, en en peignant les mouvemens & les effets, par les images les plus vives & les plus natureles. Il désire, il craint; il blâme, il approuve; il loue, il condamne; il déteste, il aime; il s'irrite, il s'apaise; il passe en un moment des prieres aux menaces, des menaces aux supplications. Rien dans ses *Élégies* qui puisse faire voir de la fiction, ni ces termes ambitieux qui forment une espece de contraste & supposent nécessairement de l'affectation, ni ces allusions savantes qui décréditent le poëte, parce qu'elles font disparoître la nature & qu'elles détruisent la vrai-semblance. Dans Tibulle tout respire la vérité.

Il est tendre, naturel, délicat, passioné, noble sans faste, simple sans bassesse, élégant sans artifice. Il sent tout ce qu'il dit, & le dit toujours de la maniere dont il faut le dire pour persuader qu'il le sent. Soit qu'il se représente dans un désert inhabité, mais que la présence de Sulpicie lui fait trouver aimable; soit qu'il se peigne accâblé d'ennui, & réglant, comme s'il devoit expirer de sa douleur, l'ordre & la pompe de ses funérailles; il touche, il saisit, il pénetre: & quelque chose qu'il représente, il transporte son lecteur dans toutes les situations qu'il décrit.

Properce, exact, ingénieux, instruit, peut se parer avec raison du titre de *Callimaque romain*; il le mérite par le tour de ses expressions, qu'il emprunte communément des Grecs, & par leur cadence qu'il s'est proposé d'imiter. Ses *Élégies* sont l'ouvrage des grâces mêmes; & n'en pas sentir les beautés, c'est se déclarer ennemi des muses. Rien n'est au dessus de son art, de son travail, de son savoir dans la Fâble; peut-être quelquefois pouroit-on lui en faire un reproche, mais ses images plaisent presque toujours. Cynthie est-elle légérement assoupie? telle fut ou la fille de Minos, lorsqu'abandonée par un amant perfide, elle s'endormit sur le rivage; ou la fille de Céphée, quand, délivrée d'un monstre afreux, elle fut contrainte de céder au someil qui vint la surprendre. Cynthie verse-t-elle des larmes? jamais cette femme superbe qui fut transformée en rocher, Niobé, n'en répandit autant. Peint-il la simplicité des premiers âges? ce sont des fleurs, des fruits, des raisins avec leurs pampres, qu'il offre à sa maitresse. Enfin, tout ce qu'il exprime est conforme à la vérité, & l'harmonie de la versification y répand mille charmes.

Ovide est léger, agréable, abondant, plein d'esprit; il surprend, il étone par son incomparable facilité. Il répand les fleurs à pleines mains; mais il ne sait peindre que les grotesques: il préfere les agrémens, les traits, les saillies, au langage de la nature; il néglige le sentiment pour faire briller une pensée; il se montre toujours plus spirituel que plein d'une véritable passion; il s'égaye même lorsqu'il croit ne tracer que la peinture des sujets les plus sérieux. En vain il se représente exposé à périr par la tempête, dans le vaisseau qui le porte au lieu destiné pour son exil; il compte les flots qui se succedent impétueusement

les uns aux autres, & il a le sens froid de nommer le dixieme pour le plus grand.

... *Qui venit hic fluctus supereminet omnes,*
Posterior nono est, undecimoque prior.

Avec ce style poétique, il ne m'intéresse point en sa faveur; je ne partage point ses dangers, parce que j'en aperçois toute la fiction. Quand il tenoit ce discours, il étoit déja parmi les Sarmates, ou du moins dans le port. En un mot, Ovide est plus fardé, moins naturel que Tibulle & que Properce; & quoique leur rival, il étoit déja beaucoup moins goûté, moins admiré au temps de Quintilien.

Mais pour ce qui concerne la prééminence de mérite entre Tibulle & Properce, je n'ai garde de la décider; c'est peut-être une afaire de tempérament. Ainsi, sans rapeler au lecteur, pour y parvenir, les grandes regles de la Poésie, ces regles primitives qui s'étendent à tous les genres, & dont l'observation est toujours indispensable, parce qu'elles ont leur fondement dans la nature; sans alléguer une autorité respectable que les partisans de Tibulle nomment en leur faveur; sans croire même qu'on puisse bien juger aujourd'hui de Tibulle & de Properce, en se donnant la peine de les comparer sur les mêmes sujets qu'ils ont traités l'un & l'autre, j'entends les vices, le luxe, l'avarice de leur siecle, & les plaintes qu'ils font de leurs maîtresses (Tibulle, *liv. II*, *élég. iv.* Properce, *liv. III*, *élég. xij* &c.): je dis seulement, que les gens de Lettres resteront toujours partagés dans leurs opinions sur la préférence des deux poëtes, & qu'on ne résoudra jamais ce problême de goût & de sentiment. C'est pourquoi, loin de m'y arrêter davantage, je passe à la discussion un peu détaillée du caractere de l'*Élégie*, & je vais tâcher néanmoins de n'ennuyer persone.

Il n'est point de genre de Poésie qui n'ait son caractere particulier; & cette diversité, que les anciens observerent si religieusement, est fondée sur la nature même des sujets imités par les poëtes. Plus leurs imitations sont vraies, mieux ils ont rendu les caracteres qu'ils avoient à exprimer. Chaque genre d'ouvrage a ses loix; & ces loix lui sont tellement propres, qu'elles ne peuvent être appliquées à un autre genre. Ainsi, l'Églogue ne quite pas ses chalumeaux pour entoner la trompete, & l'*Élégie* n'emprunte point les sublimes acords de la lyre.

Ne croyons donc pas que, pour faire des *Élégies*, il suffise d'être passioné, & que l'amour seul en inspire de plus belles que l'étude jointe au talent sans l'amour. La passion toute seule ne produira jamais rien qui soit achevé: elle doit sans doute fournir les sentimens; mais c'est à l'art de les mettre en œuvre, & d'y ajouter les grâces de l'expression. Le caractere de l'*Élégie* n'admet point à la vérité la méthode géométrique, & la scrupuleuse exactitude représente mal les passions que peint l'*Élégie*; mais l'art lui devient nécessaire pour exprimer le désordre des passions, conformément à la nature, que les grands maîtres ont si bien connue.

C'est par-là que Tibulle est admirable: s'il se plaint (*liv. I*, *élég.* 3.) d'une maladie qui le retient dans une terre étrangere, & l'empêche de suivre Messala; „ il regrete bientôt le siecle d'or, „ cet heureux siecle où les maux, qui depuis af„ fligerent les hommes, étoient absolument igno„ rés. „ Puis revenant à la maladie, „ il en „ demande à Jupiter la guérison. „ Il décrit ensuite les champs élisées, où „ Vénus elle-même doit le „ conduire, si la parque tranche le fil de ses „ jours „: enfin, sentant renaître l'espérance dans son cœur, „ il se flate que les dieux, toujours „ propices aux amans, lui acorderont de revoir „ Délie, que son absence rend inconsolable „. Il semble que l'on penseroit, que l'on parleroit de cette maniere, si l'on étoit dans la situation que le poëte représente.

Rien n'est plus opposé au caractere de l'*Élégie* que l'affectation, parce qu'elle s'acorde mal avec la douleur, avec la joie, avec la tendresse, avec les grâces; elle n'est propre qu'à tout gâter. l'*Élégie* ne s'accommode point des pensées recherchées, ni dans le genre tendre & passioné de celles qui seroient seulement ingénieuses & brillantes; elles pouroient faire honeur au poëte dans d'autres occasions, mais l'esprit n'est point à sa place où il ne faut que du sentiment. De plus, les pensées sont souvent fausses; & bien qu'il soit toujours indispensable de penser juste, le vrai du sentiment doit principalement régner dans l'*Élégie*.

Les pensées sublimes & les images pompeuses n'apartienent pas non plus au caractere de l'*Élégie*; elles sont réservées à l'Ode ou à l'Épopée. Ce n'est pas sur le ton pompeux que Marcellus, oui Marcellus lui-même, fils d'Auguste par adoption, l'héritier de l'Empire & les délices des Romains, est pleuré dans une des *Élégies* de Properce, quoiqu'il paroisse que les images pompeuses convenoient bien au héros dont il s'agissoit, ou du moins auroient été très-excusables dans cette occasion; cependant Properce n'a pas osé se les permettre, il se contente de dire tout simplement: „ Une mort „ prématurée nous a ravi Marcellus; il ne lui a „ de rien servi d'avoir Octavie pour mere, & de „ réunir dans sa persone tant de vertus héroïques. „ Rien ne garantit de la commune loi, ni la „ force, ni la beauté, ni les richesses, ni les „ triomphes. De quelque rang que vous soyez, „ il faudra qu'un jour vous apaisiez le Cerbere, & „ que vous passiez la barque de l'inexorable vieil„ lard „. *Liv. III*, *élég.* 15.

Aussi quand ce même poëte invoquoit les mânes de Philétas & de Callimaque, il ne leur demandoit pas où les Muses leur avoient inspiré des vers pompeux, mais en quel antre ils avoient trouvé l'un & l'autre la simplicité propre à l'*Élégie*.

Les images funebres convienent parfaitement au caractere de l'*Élégie* triste ; de là vient dans les anciens ce tour ingénieux , de ramener souvent l'idée de leur propre mort, & d'ordoner quelquefois la pompe de leurs funéralilles , ou bien encore de finir leurs *Élégies* par des inscriptions sur les tombeaux. Tibulle a-t-il déclaré qu'il ne peut survivre à la perte de Néæra , qui lui avoit été promise, & qu'un rival lui avoit enlevée ? il regle à l'instant l'ordre de ses funérailles : „ Il veut , „ quand il ne sera plus qu'une ombre légere, que „ cette même Néæra, les cheveux épars , pleure „ devant son bûcher ; mais il veut qu'elle soit „ acompagnée de sa mere, & que toutes deux , „ également affligées & vêtues de robes noires , „ elles recueillent ses cendres; qu'elles les arosent „ de vin & de lait ; qu'elles les renferment dans „ un tombeau de marbre , avec les plus riches „ parfums ; & que pénétrées de douleur , elles „ versent des larmes sur ce tombeau . Il veut „ enfin que l'inscription fasse connoître que c'est „ la perte de Néæra qui a causé sa mort „ . *Liv. III*, *élég*. 2.

Il est ordinaire de voir la grande douleur s'occuper de raisonemens faux, alors le délire de cette passion est du caractere essentiel de l'*Élégie*. „ Plût „ à Dieu (dit Tibulle) qu'on fût demeuré dans „ les mœurs qui régnoient au temps de Saturne , „ lorsqu'on ne connoissoit point encore l'art de voy„ ager , & que la terre n'étoit point partagée en „ grands chemins „ ! Comme si de là eût dépendu le départ de sa maitresse , qui avoit entrepris un grand voyage.

La douleur produit aussi des désirs & des espérances , qui sont un adoucissement à nos peines , & qui nous retracent une situation plus heureuse. De là vienent les digressions du même Tibulle sur des plans de vie imaginaires , si jamais son état venoit à changer. Par ces idées frivoles , entretenant une passion qui le remplit tour-à-tour d'espérances & de craintes , il nourit la flamme qui le dévore & qui ne le laisse jamais sans inquiétude.

Voilà ce que l'on peut observer sur les *Élégies* tristes & passionées.

Par raport aux *Élégies* gracieuses , M. Marmontel a remarqué qu'elles doivent être ornées de tous les trésors de l'imagination , & je n'ai rien de plus à en dire.

Quant aux *Élégies* qui doivent représenter l'état d'un cœur au comble de ses vœux, & ne connoissant rien d'égal au bonheur dont il jouit , le ton peut être hardi , & les pensées exagérées . L'extrême joie n'est pas moins hyperbolique que l'extrême douleur, & souvent il arive que les figures les plus audacieuses sont l'expression naturele de ces transports. C'est encore alors que les images riantes répandent dans ce genre d'*Élégie* des grâces particulieres.

Pour ce qui regarde les louanges que les poëtes donnent à leurs maitresses dans les *Élégies* amoureuses , ou les éloges qu'ils font de leur beauté ; comme c'est le cœur qui dicte ces sortes de louanges , elles doivent en suivre le langage , & par conséquent être amenées simplement & naturélement. Voyez avec quelle naïveté , avec quel goût, avec quel coloris, Tibulle nous peint Sulpicie : „ Les grâces , dit-il , président à toutes ses „ actions, & sont toujours atachées à ses pas sans „ qu'elle daigne s'en apercevoir. Elle plait si elle „ arange ses cheveux avec art ; si elle les laisse „ floter , cet air négligé lui donne un nouvel „ éclat . Soit qu'elle soit vêtue de pourpre , ou „ qu'elle préfere à la pourpre une autre couleur, „ elle enchante , elle ravit tous les cœurs. Tel, „ dans l'Olympe, l'heureux Vertumne prend mille „ formes différentes , & plait sous toutes également „ . *Liv. IV*, *élég*. 2.

En un mot , de quelque genre qu'on suppose l'*Élégie*, elle doit toujours suivre le langage de la passion & de la nature ; elle doit s'exprimer avec une vérité, une force, une douceur, une noblesse, & un sentiment proportioné au sujet qu'elle traite. Il y faut le choix des pensées & des expressions propres; car ce choix est toujours ce qu'il y a de plus important & de plus essentiel. Ces réflexions doivent naître du fond même de la pensée , & paroître un sentiment plutôt qu'une réflexion : il faut aussi que l'harmonie du vers la soutiene. Enfin , il faut qu'il y ait une liaison secrete entre toutes ses parties , & que le plan soit distribué avec tant d'ordre & de goût, qu'elles se fortifient les unes les autres , & augmentent insensiblement l'intérêt ; comme ces coteaux qui s'élevent peu à peu, & qui semblent terminés dans un espace éloigné par des montagnes qui touchent aux cieux.

Ce n'est pas d'après ces regles que la plupart des modernes ont composé leurs *Élégies* ; ils paroissent n'avoir pas connu son caractere. Ils ont donné à leurs productions le titre d'*Élégie*, en se contentant d'y donner une certaine forme : comme si cette forme suffisoit toute seule pour caractériser un Poëme, sans la matiere qui lui est propre ; ou que ce fût la nature des vers, & non pas celle de l'imitation, qui distinguât les poëtes.

Les uns, pour briller , se sont jetés dans les écarts de l'imagination , dans des ornemens frivoles, dans des pensées recherchées , dans des images pompeuses , ou dans des traits d'esprit quand il s'agissoit de peindre le sentiment. Les autres ont imaginé de plaire , & d'émouvoir par des louanges de leurs maitresses, qui ne sont que des flateries extravagantes ; par des gémissemens , dont la feinte saute aux ieux , par des douleurs étudiées, & par des désespoirs de sang froid. C'est à ces derniers poëtes que s'adressent les vers suivans de Despréaux :

Je hais ces vains auteurs, dont la Muse forcée
M'entretient de ses feux, toujours froide & glacée ;
Qui s'affligent par art, & foux de sens rassis,
S'érigent,

S'érigent, pour rimer, en amoureux transis:
Leurs transports les plus doux ne sont que phrases vaines;
Ils ne savent jamais que se charger de chaînes,
Que bénir leur martyre, adorer leur prison,
Et faire quereller le sens & la raison.
Ce n'étoit pas jadis sur ce ton ridicule
Qu'Amour dictoit les vers que soupiroit Tibulle.
Art poët. chant. II, v. 45.

Aussi les Anglois, dégoûtés des fadeurs de l'*Élégie* plaintive & amoureuse, ont pris le parti de consacrer quelquefois ce Poëme à l'éloge de l'esprit, de la valeur, & des talens; on en verra des exemples dans Waller. Je ne déciderai point s'ils ont eu tort ou raison; cet examen me méneroit trop loin.

Je finis par une récapitulation. L'*Élégie* doit son origine aux plaintes usitées de tout temps dans les funérailles. Après avoir long-temps gémi sur un cercueil, elle pleura les disgraces de l'amour; ce passage fut naturel. Les pliantes continuelles des amans sont une espece de mort; & pour parler leur langage, ils vivent uniquement dans l'objet de leur passion. Soit qu'ils louent les plaisirs de la vie champêtre, soit qu'ils déplorent les maux que la guerre entraîne après elle, ce n'est pas par raport à eux qu'ils louent ces plaisirs & qu'ils déplorent ces maux, c'est par raport à leurs maitresses: „ Ah, pourvu seulement que „ j'eusse le bonheur d'être auprès de vous! .... „ dit Tibulle à Délie.

Ainsi, l'*Élégie*, destinée dans sa premiere institution aux gémissemens & aux larmes, ne s'occupa que de ses infortunes; elle n'exprima d'autres sentimens, elle ne parla d'autre langage que celui de la douleur: négligée comme il sied aux persones affligées, elle chercha moins à plaire qu'à toucher; elle voulut exciter la pitié, & non pas l'admiration. Elle retint ce même caractère dans les plaintes des amans, & jusque dans leurs chants de triomphe elle se souvint de sa premiere origine.

Enfin, dans toutes ses vicissitudes, ses pensées furent toujours vives & natureles; ses sentimens, tendres & délicats; ses expressions, simples & faciles; & toujours elle conserva cette marche inégale dont Ovide lui fait un si grand mérite, & qui, pour le dire en passant, donne à la Poësie élégiaque des anciens tant d'avantage sur la nôtre.

Cependant je m'aperçois qu'en traitant ce sujet, qui a été si bien aprofondi dans plusieurs ouvrages, & en particulier dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions, je me suis peut-être trop étendu, entraîné par la matiere même & par les charmes de Tibulle & de Properce. Mais le genre élégiaque a mille attraits, parce qu'il émeut nos passions, parce qu'il est l'imitation des objets qui nous intéressent, parce qu'il nous fait entendre des hommes touchés, & qui nous rendent très-sensibles à leurs peines comme à leurs plaisirs, en nous en entretenant eux-mêmes.

Nous aimons beaucoup à être émus (*Voyez* ÉMOTION); nous ne pouvons entendre les hommes déplorer leurs infortunes sans en être affligés, sans chercher ensuite à en parler aux autres, sans profiter de la premiere occasion qui s'offre de décharger notre cœur, si je puis parler ainsi, d'un poids qui l'accâble.

Voilà pourquoi de tous les Poëmes, comme l'a dit avant moi M. l'abbé Souchai, il n'en est point après le dramatique qui soit plus attrayant que l'*Élégie*. Aussi a-t-on vu dans tous les temps des génies du premier ordre faire leurs délices de ce genre de Poësie. Indépendament de ceux que nous avons cités, *élégiographes* de profession, les Euripide & les Sophocle ne crurent point, en s'y appliquant, déshonorer les lauriers qu'ils avoient cueillis sur la scène.

Plusieurs poëtes modernes se sont aussi consacrés à l'*Élégie*: heureux, s'ils n'avoient pas substitué d'ordinaire, le faux au vrai, le pompeux au simple, & le langage de l'esprit à celui de la nature! Quoi qu'il en soit, ce genre de Poësie a des beautés sans nombre; & c'est ce qui m'a fait espérer d'obtenir quelque indulgence, quand j'ai cru pouvoir les détailler ici d'après les grands maîtres de l'art. (*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

* ÉLEVE, DISCIPLE, ÉCOLIER, *Synonymes*. Ces trois mots s'appliquent en général à celui qui prend des leçons de quelqu'un: voici les nuances qui les distinguent.

Un *Éleve* est celui qui prend des leçons de la bouche même du maître. Un *Disciple* est celui qui en prend des leçons en lisant ses ouvrages, ou qui s'atache à ses sentimens. *Écolier* ne se dit, lorsqu'il est seul, que des enfans qui étudient dans des collèges: il se dit aussi de ceux qui étudient sous un maître un art qui n'est pas mis au nombre des arts libéraux, comme la Danse, l'Escrime, &c.; mais alors il doit être joint à quelque autre mot qui désigne l'art ou le maître.

Un maître d'armes a des *Écoliers*; un peintre a des *Éleves*; Newton & Descartes ont eu des *Disciples*, même après leur mort.

Éleve est du style noble; *Disciple* l'est moins, sur-tout en Poësie; *Écolier* ne l'est jamais. (M. D'ALEMBERT.)

(¶ Le terme d'*Écolier* suppose, que l'on reçoit des leçons réglées ou que l'on a besoin d'en recevoir, simplement pour apprendre ce que l'on ne sait pas: ainsi, tous ceux qui ont des maîtres, pour en recevoir des leçons suivies sur quelque objet, sont *Écoliers*; l'âge n'y fait rien. Le terme d'*Éleve* suppose que l'on reçoit ou que l'on a reçu des instructions plus détaillées, pour pouvoir exercer ensuite la même profession, soit en la pratiquant soit en l'enseignant: ainsi, les maîtres de Danse, d'Escrime, d'Équitation, &c. ont des *Écoliers*, à qui ils enseignent de leur art ce qui est jugé convenable à une belle éducation;

mais ceux qu'ils forment pour devenir maîtres comme eux, sont leurs *Éleves*. Le terme de *Disciple* ne suppose qu'une adhésion aux sentimens du maître, sans rien indiquer de la maniere dont on en a pris connoissance.

On enseigne des *Écoliers*, on forme des *Éleves*, en se fait des *Disciples*.

L'état d'*Écolier* est momentanée, celui d'*Éleve* est permanent; celui de *Disciple* peut changer. On n'est plus *Écolier*, quand on fait ce que l'on vouloit apprendre, ou même quand on ne fait plus profession de l'étudier. On est *Éleve*, non seulement tandis que l'on est dirigé par des leçons expresses pour un état qui en est la fin, mais même après que l'institution est consommée: ainsi, les jeunes gentilshommes que l'on instruit à l'école royale militaire, sont des *Éleves* pour l'état militaire, & parviinssent-ils au grade de maréchal de France, ils seront toujours *Éleves* de cette école. On n'est *Disciple* que par adhésion aux sentimens d'autrui; on cesse de l'être, en renonçant à ces sentimens: ainsi, S. Paul, après avoir été un *Disciple* très-zélé de la synagogue, abandona & devint un *Disciple* encore plus zélé de J. C.

Des hommes d'esprit, distingués par leur Éloquence, se sont donnés pour de sublimes philosophes; par des peintures lascives & pleines d'art, ils ont alumé le feu des passions; pour les flater, ils en ont déguisé les dangers; pour les diviniser en quelque sorte, ils en ont montré l'origine dans la nature, sans en indiquer l'intention, qui les assujétit à des loix pour le bien commun; ils ont ridiculisé la Religion, qui prétend les régler: & quoiqu'ils en parlassent en *Écoliers* peu instruits, l'assurance de leur ton a persuadé les jeunes gens dont ils avoient séduit le cœur; ils ont fait des *Disciples* enthousiasmés, qui ne connoissent plus la Religion que sous le nom de Fanatisme, & qui ne regardent plus ceux qui la respectent ou qui la défendent que comme des hypocrites ou des imbécilles. Le comble de ce fanatisme philosophique, (car il y a fanatisme par-tout où il y a chaleur, préoccupation, avenglement, injustice); ce seroit qu'ils eussent fait de *Éleves* qui osassent leur succéder. (*M. Beauzée.*)

(N.) ÉLIDER, v. a. Retrancher dans la prononciation, & quelquefois dans l'écriture, une lettre nécessaire à l'intégrité du mot; par exemple *l'âme*, *l'honeur*, *d'écriture*, *d'humilité qu'il*, au lieu de *la âme*, *le honeur*, *de écriture*, *de humilité*, *que il*. (*Voyez* Élision.) Nous *élidons* souvent sans nous en douter au milieu des mots; comme quand nous prononçons *ferrement*, *pureté*, *caleçon*, de même que s'ils étoient écrit *sérment*, *pûrté*, *calçon*. (*M. Beauzée.*)

ÉLISION, s. f. *Belles Lettres*. Dans la Prosodie latine, figure par laquelle la consone *m* & toutes les voyeles & diphthongues qui se trouvent à la fin d'un mot, se retranchent lorsque le mot suivant commence par une voyele ou diphthongue, comme dans ce vers:

Quod nisi & assiduis terram insectabere rastris,

qu'on scande de la sorte;

Quod nis' & | assidu- | is ter- | r'inse- | ctabere | rastris.

Quelquefois l'*Élision* se fait de la fin d'un vers au commencement de l'autre, comme dans ceux-ci:

Quem non incusavi amens hominumque deorumque,
Aut quid in eversa vidi crudelius urbe,

qu'on scande ainsi:

Quem non | incu | sav'a- | mens homi- | numque de- | orum-
Qu'aut quid in | ever- | sa, &c.

On doit éviter les *Élisions* dures, & elles le sont ordinairement au premier & au sixieme pied.

Quelques-uns prétendent que l'*Élision* est une licence poétique; & d'autres, qu'elle est absolument nécessaire pour l'harmonie.

Les anciens Latins retranchoient aussi l'*s* qui précédoit une consone, comme dans ce vers d'Ennius:

Cur volito vivu' (pour *vivus*) *per ora virum*.

L'*s* & l'*m* leur paroissoient dures & rudes dans la prononciation, aussi les retrancherent-ils quand leur Poésie commença à se polir. La même raison a déterminé les François à ne pas faire sentir leur *e* féminin, ou, pour mieux dire, muet, devant les mots qui commencent par une voyele, afin d'éviter les hiatus. *Voyez* Hiatus & Bâillement. (*L'Abbé* Mallet.)

Dans notre Poésie françoise nous n'avons d'autre *Élision* que celle de l'*e* muet devant une voyele, tout autre concours de deux voyeles y est interdit; regle qui peut paroître assez bizâre, pour deux raisons: la premiere, parce qu'il y a une grande quantité de mots au milieu desquels il y a concours de deux voyeles, & qu'il faudroit donc aussi par la même raison interdire ces mots à la Poésie, puisqu'on ne sauroit les couper en deux: la seconde, c'est que le concours de deux voyeles est permis dans notre Poésie, quand la seconde est précédée d'une *h* aspirée, comme dans *ce héros*, *la hauteur*; c'est-à-dire que l'*hiatus* n'est permis que dans le cas où il est le plus rude à l'oreille. On peut remarquer aussi que l'*hiatus* est permis lorsque l'*e* muet est précédé d'une voyele, comme dans *immolée à mes ieux*; & que pour lors la voyele qui précede l'*e* muet est plus marquée. *Immolé à mes ieux* n'est pas permis en Poésie, & cependant est moins rude que l'autre: nouvele bizârerie.

Nous ignorons si dans la Prose latine l'*Élision* des voyeles avoit lieu ; il y a apparence néanmoins qu'on prononçoit la Prose comme la Poésie, & il est vrai-semblable que les voyeles qui formoient l'*Élision* en Poésie, n'étoient point prononcées, ou l'étoient très-peu ; autrement, la mesure & l'harmonie du vers en auroit soufert sensiblement. Mais pour décider cette question, il faudroit être au fait de la prononciation des anciens ; matiere totalement ignorée.

Dans notre Prose les *hiatus* ne sont point défendus : il est vrai qu'une oreille délicate seroit choquée, s'ils étoient en trop grand nombre ; mais il seroit peut-être encore plus ridicule de vouloir les éviter tout-à-fait : ce seroit souvent le moyen d'énerver le style, de lui faire perdre sa vivacité, sa précision, & sa facilité. Avec un peu d'oreille de la part de l'écrivain, les *hiatus* ne seront ni fréquens ni choquans dans sa Prose.

On assure que M. Leibnitz composa un jour une longue piece de vers latins, sans se permettre une seule *Élision* ; cette puérilité étoit indigne d'un si grand homme, & de son siecle. Cela étoit bon du temps de Charles le Chauve ou de Louis le Jeune, lorsqu'on faisoit des vers léonins, des vers latins rimés, des pieces de vers dont tous les mots commençoient par la même lettre, & autres sotises semblables. Faire des vers latins sans *Élision*, c'est comme si on vouloit faire des vers françois sans se permettre d'*e* muet devant une voyele. M. Leibnitz auroit eu plus d'honeur & de peine à faire les vers bons, supposé qu'un moderne puisse faire de bons vers latins. (*M. d'Alembert*.)

ELLE, *Gram.* Pronom relatif féminin, sur lequel il ne sera pas inutile de dire un mot en faveur des étrangers qui étudient notre langue.

Il est certain, comme l'a remarqué le P. Bouhours, que *Elle* au nominatif ne convient pas moins à la chose qu'à la persone ; & que l'on dit également bien d'une maison & d'une femme, *Elle est agréable* : mais dans les cas obliques, *Elle* ne convient pas à la chose comme à la persone, & on ne diroit pas en parlant d'un homme à qui la Philosophie plairoit extrêmement, *Il s'atache fort à* ELLE, *Il est charmé d'*ELLE ; il faut dire, pour bien parler, *Il s'y atache fort*, *il en est charmé*. On ne diroit pas aussi en parlant d'une victoire, *J'ai fait un discours sur* ELLE ; on diroit bien néanmoins, *Une action de cette importance traîne de grands avantages après* ELLE.

Quoiqu'il n'y ait proprement que l'usage qui puisse nous instruire à fond là-dessus, & qu'il soit difficile de rendre raison pourquoi l'un se dit plutôt que l'autre, on peut cependant marquer quelques occasions, où *Elle* se met fort bien dans les cas obliques. Par exemple :

1°. Quand la chose se prend pour une persone ; *si la vertu paroissoit à nos ieux avec toutes ses grâces, nous serions tous charmés d'*ELLE. 2°. Quand le mot *Elle* est entrelâcé dans la période & ne finit point le discours : ainsi, je pourois dire alors, en parlant de la Philosophie, *des toutes les Sciences c'est la plus utile* ; *c'est* d'elle *que les hommes ont appris à vivre ; c'est* à elle *qu'ils doivent leurs plus belles connoissances*. 3°. Le pronom *Elle* peut finir le discours, quand la phrase qu'on emploie a raport aux persones. *Il ne faut pas s'étoner*, dit M. de la Rochefoucault en parlant de l'amour propre, *s'il se joint quelquefois à la plus rude austérité, & s'il entre si hardiment en société avec* elle. Le même écrivain a pu dire selon ce principe : *la Philosophie triomphe aisément des maux passés, & de ceux qui ne sont pas près d'ariver ; mais les maux présens triomphent d'*ELLE. Bouhours, *Remarques sur la langue françoise*. (*Le Chevalier* DE *Jaucourt*.)

* ELLIPSE, s. f. *terme de Grammaire*. C'est une figure de construction, ainsi appelée du grec ἔλλειψις, *manquement*, *omission* : on parle par *Ellipse*, lorsque l'on retranche des mots qui seroient nécessaires pour rendre la construction pleine. Ce retranchement est en usage dans la construction usuele de toutes les langues ; il abrege le discours, & le rend plus vif & plus soutenu : mais il doit être autorisé par l'usage ; ce qui arive quand le retranchement n'apporte ni équivoque ni obscurité dans le discours, & qu'il ne donne pas à l'esprit la peine de deviner ce qu'on veut dire, & ne l'expose pas à se méprendre. Dans une phrase elliptique, les mots exprimés doivent réveiller l'idée de ceux qui sont sous-entendus, afin que l'esprit puisse par analogie faire la construction de toute la phrase, & apercevoir les divers raports que les mots ont entr'eux : par exemple, lorsque nous lisons qu'un romain demandoit à un autre, Où allez-vous ? & que celui-ci répondoit *Ad Castoris*, la terminaison de *Castoris*, fait voir que ce génitif ne sauroit être le complément de la préposition *ad* ; qu'ainsi, il y a quelque mot de sous-entendu : les circonstances font connoître que ce mot est *adem*, & que par conséquent la construction pleine est *eo ad adem Castoris*, je vais au temple de Castor.

L'*Ellipse* fait bien voir la vérité de ce que nous avons dit de la pensée *au mot* DÉCLINAISON *& au mot* CONSTRUCTION. La pensée n'a qu'un instant, c'est un point de vue de l'esprit ; mais il faut des mots pour la faire passer dans l'esprit des autres : or on retranche souvent ceux qui peuvent être aisément suppléés, & c'est l'*Ellipse*. *Voyez* ELLIPTIQUE. (*M. du Marsais*.)

(¶ L'*Ellipse* est proprement une figure de Syntaxe, par laquelle on supprime quelques mots, nécessaires à la plénitude de la phrase, mais assez indiqués par ceux qui sont énoncés pour ne laisser aucune incertitude.

On peut donc toujours reconoître, à quelque marque infaillible, ce qu'il peut y avoir de supprimé dans la phrase, & ce qu'il convient de suppléer pour en rétablir l'intégrité. *Voyez* dans cet

ouvrage les articles particuliers de chacun des cas, de chaque mode, & spécialement l'article SUPPLÉMENT: il vous restera peu de chose à désirer pour ce qui concerne l'*Ellipse*, & la maniere d'en remplir les vides; chose absolument nécessaire à l'intelligence de toutes les langues. Mais parcourons ici quelques exemples relatifs à notre françois.

1°. Les Articles sont destinés à modifier l'étendue des noms appellatifs, en y ajoutant l'idée accessoire des individus, que ces noms ne désignent point par eux-mêmes. Toutes les fois donc que l'on rencontre un Article sans nom appellatif, il faut en suppléer un, & en prendre l'idée dans les circonstances exprimées: quiconque entend la langue, tient compte de ce supplément, sans même y faire une attention expresse.

Si ces livres sont bons, je LES *lirai volontiers;* c. à. d. *je lirai volontiers* LES dits livres. *Voyez* LE, LA, LES.

QUELQUE *élevés que vous soyez, songez toujours à l'égalité primitive*; c. à. d. Si la chose est de maniere *que vous soyez élevés* à QUELQUE degré même le plus éminent, *songez toujours à l'égalité primitive*. *Voyez* SUBJONCTIF.

2°. Le mode subjonctif apartient toujours à une proposition incidente & subordonée à une autre proposition principale. Toutes les fois donc que l'on rencontre une proposition où il n'y a qu'un verbe au subjonctif, il faut suppléer tout ce qui peut manquer pour former la proposition principale & pour lier les deux ensemble; on vient d'en voir la maniere dans l'exemple précédent, & on va la voir encore dans les deux suivans.

FASSE *le Ciel que nous ayons bientôt la paix!* c'est-à-dire, Je désire ardemment que *le Ciel* FASSE de maniere *que nous ayons bientôt la paix*. Proposition optative. *Voyez* OPTATIF.

DUSSIEZ-*vous périr, soyez ferme dans vos devoirs*; c'est-à-dire, Quand la chose seroit de maniere que *vous dussiez périr, soyez ferme dans vos devoirs*. Proposition hypothétique. *Voyez* HYPOTHÉTIQUE.

3°. Dans les propositions interrogatives, il y a presque toujours *Ellipse* de l' interrogation; mais d'ordinaire le supplément est indiqué par l'inversion du sujet pronominal, & quelquefois par un mot conjonctif à la tête, lequel suppose toujours un antécédent.

Comprenez-vous ma pensée? c'est-à-dire, Dites-moi si *vous comprenez ma pensée?*

Cette objection est-elle fondée? c'est-à-dire, Sur *cette objection* dites-moi si *elle est fondée?*

Où allez-vous? c'est-à-dire, Dites-moi le lieu *où vous allez? Voyez* INTERROGATIF.

4°. Il est assez ordinaire que, dans les réponses à des propositions interrogatives, il y ait *Ellipse* de tout ce qui est déja énoncé dans l'interrogation, & qu'on n'y exprime que ce qui étoit douteux dans la question.

Comprenez-vous ma pensée? ℟. *Très-bien*; c'est-à-dire. Je comprens *très-bien* votre pensée.

Cette objection est-elle fondée? ℟. *Sur un principe solide*; c'est-à-dire, Cette objection est fondée *sur un principe solide*.

Où allez-vous? ℟. *En Italie*; c'est-à-dire, Je vas en *Italie*.

5°. Toute préposition doit être suivie d'un complément; & s'il se trouve de suite plusieurs prépositions, c'est que l'*Ellipse* a fait disparoître les complémens des premieres: mais le sens total de l'ensemble les fait aisément suppléer.

DE PAR *le roi*; c'est-à-dire, DE l'ordre donné PAR *le roi*.

Sous DE *belles apparences*; c'est-à-dire, Sous le voile DE *belles apparences*.

Dès *que le soleil paroît*; c'est-à-dire, Dès le moment *que le soleil paroît*. *Voyez* PRÉPOSITION.

Plusieurs grammairiens pensent que notre langue n'admet guere d'*Ellipses*: Le détail que l'on vient d'indiquer prouve le contraire. L'activité impétueuse de l'esprit, qui n'aime rien de ce qui donne des entraves à son intelligence & qui tend à son but avec rapidité, a rendu par-tout l'*Ellipse* nécessaire: point de langues sans *Ellipses*, & même sans de fréquentes *Ellipses*. Mais l'inattention a souvent fait méconnoître cette figure dans des phrases que l'on connoissoit pourtant comme figurées. Au lieu de remonter aux principes généraux, on a imaginé, à la place de l'*Ellipse* qui pouvoit tout expliquer, beaucoup de prétendues figures différentes, qui ne servent qu'à surcharger la nomenclature grammaticale: tels sont le *Zeugme* avec toutes ses especes, la *Synthese*, l'*Anacoluthe*, l'*Énallage*, l'*Antiptose*. *Voyez* ces mots. Tel est aussi ce que *M. du Marsais* nomme *Imitation.* (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) ELLIPTIQUE, adj. Caractérisé par l'Ellipse. *Tour elliptique. Phrase elliptique*.

Dans une phrase *elliptique*, les mots exprimés doivent réveilller l'idée de ceux qui sont sous-entendus; de maniere que l'esprit, apercevant toute la plénitude grammaticale, en saisisse aisément la construction naturele & le sens précis qu'elle présente.

„ La langue latine, dit *M. du Marsais*, est „ presque toute *elliptique*, c'est-à-dire que les „ Latins faisoient un fréquent usage de l'Ellipse; „ car comme on connoissoit le raport des mots „ par les terminaisons, la terminaison d'un mot „ réveilloit aisément dans l'esprit le mot sous-entendu, qui étoit la seule cause de la terminaison „ du mot exprimé dans la phrase *elliptique:* au „ contraire notre langue ne fait pas un usage aussi „ fréquent de l'Ellipse, parce que nos mots ne „ changent point de terminaison; nous ne pouvons en connoître le raport que par leur place „ ou position, relativement au verbe qu'ils précedent ou qu'ils suivent, ou bien par les prépositions dont ils sont le complément „.

Il est certain que les variations des Cas, dans les langues qui les admetent, sont très-favorables à l'Ellipse, & qu'à cet égard le grec & le latin

sont bien plus *elliptiques* que notre françois, que l'espagnol, ou l'italien. Mais comme toutes les Ellipses ne tienent pas à cette différence des Cas, notre langue, comme on l'a vu dans l'article précédent, ne laisse pas d'être encore fort *elliptique*: outre les causes d'Ellipses que vient d'assigner le grammairien philosophe, on en a vu d'autres à l'*art*. ELLIPSE; & il en existe d'autres encore. Par exemple, tout adjectif suppose un nom appellatif, & cela suffit pour en autoriser souvent la suppression; *les plus* SAVANS *ne sont pas toujours les plus* SAGES, c'est-à-dire, *Les hommes les plus savans, les hommes les plus sages*: outre son complément, toute préposition suppose un antécédent (*Voyez* PRÉPOSITION); de là vienent les adresses *elliptiques* de nos lettres, *à M. N. à Paris*, c'est-à-dire, Cette lettre doit être portée à *M. N.* qui demeure *à Paris*; la Préposition avec son complément fait alors le même effet qu'un Cas adverbial, par exemple, le Datif latin. Nous retrouvons par-là, ou peu s'en faut les mêmes moyens d'Ellipse que le latin ou le grec. (*M. BEAUZÉE*.)

(N.) ÉLOCUTION, s. f. *Grammaire*. Disposition artificiele de la Diction, ménagée avec goût pour donner à l'Oraison de l'énergie, de la noblesse, & de l'agrément.

Si l'on prend l'Oraison pour ce qu'elle est en effet, je veux dire pour une image sensible de la pensée; on peut dire que c'est la Syntaxe qui en trace le dessein, que c'est la Diction qui en apprête les couleurs, & l'*Élocution* les distribue avec l'entente convenable.

De là vient l'affinité qu'il y a entre *Diction* & *Élocution*, qui fait souvent prendre ces deux termes l'un pour l'autre comme de parfaits synonymes; mais ils ne le sont pas. L'*Élocution* est à la *Diction*, ce que le coloris est à la couleur. La *Diction* sert à rendre sensibles les parties que l'Analyse distingue dans la pensée; comme la couleur rend sensibles à la vue les parties différentes des corps: & l'*Élocution* ménage les parties de la *Diction* selon les points de vue qui doivent éclairer l'esprit ou toucher le cœur; comme le coloris ménage la distribution des couleurs, relativement aux nuances que répand sur le corps la diversité de leurs positions à l'égard de la lumiere. Le coloris emploie les couleurs, & n'est que de la couleur; l'*Élocution* emploie la *Diction*, & n'est jamais que la *Diction*: mais il y a de part & d'autre la même différence, celle de la matiere & de la forme.

C'est donc à l'*Élocution* à décider les traits caractéristiques & les nuances locales que doit prendre la *Diction*, pour rendre avec plus d'âme & de vérité la figure individuele de chaque pensée & les effets nécessaires du clair-obscur dans la distribution générale du tableau entier, qui est le Discours.

Il y a pour cela des *Figures d'Élocution*, qui dépendent tellement du choix & de la disposition des mots dont on se sert, que la figure disparoît dès qu'on change les termes ou qu'on en dérange l'ordonance, quoiqu'on ne touche pas au fond de la pensée. Les unes se font par union, c'est le *Polysyndéton* & l'*Adjonction*; les autres, par désunion, savoir l'*Asyndéton* & la *Disjonction*; d'autres enfin, par *Répétition*. *Voyez* ces mots. (*M. BEAUZÉE*.)

ÉLOCUTION, s. f. *Belles Lettres*. Ce mot, qui vient du latin *eloqui*, parler, signifie proprement & à la rigueur *le caractere du discours*; & en ce sens il ne s'emploie guere qu'en parlant de la conversation, les mots *Style* & *Diction* étant consacrés aux ouvrages ou aux discours oratoires. On dit d'un homme qui parle bien, qu'il a une belle *Élocution*; & d'un écrivain ou d'un orateur que sa *Diction* est correcte, que son *Style* est élégant, &c. *Voyez* STYLE. *Voyez aussi* AFFECTATION.

ÉLOCUTION, dans un sens moins vulgaire, signifie cette partie de la Rhétorique qui traite de la Diction & du Style de l'orateur; les deux autres sont l'*invention* & la *disposition*. *Voyez ces deux mots*. *Voyez aussi* ORATEUR, DISCOURS.

J'ai dit que l'*Élocution* avoit pour objet la *Diction* & le *Style* de l'orateur; car il ne faut pas croire que ces deux mots soient synonymes: le dernier a une acception beaucoup plus étendue que le premier. *Diction* ne se dit proprement que des qualités générales & grammaticales du discours, & ces qualités sont au nombre de deux, la *Correction* & la *Clarté*. Elles sont indispensables dans quelque ouvrage que ce puisse être, soit d'Éloquence, soit de tout autre genre; l'étude de la langue & l'habitude d'écrire les donnent presqu'infailliblement, quand on cherche de bonne foi à les acquérir. *Style* au contraire se dit des qualités du discours, plus particulieres, plus difficiles, & plus rares, qui marquent le génie & le talent de celui qui écrit ou qui parle: telles sont la propriété des termes, l'élégance, la facilité, la précision, l'élévation, la noblesse, l'harmonie, la convenance avec le sujet, &c. Nous n'ignorons pas néanmoins que les mots *Style* & *Diction* se prenent souvent l'un pour l'autre, sur-tout par les auteurs qui ne s'expriment pas sur ce sujet avec une exactitude rigoureuse; mais la distinction que nous venons d'établir, ne nous paroît pas moins réelle. On parlera plus au long *au mot* STYLE, des différentes qualités que le Style doit avoir en général, & pour toutes sortes de sujets: nous nous bornerons ici à ce qui regarde l'orateur. Pour fixer nos idées sur cet objet, il faut auparavant établir quelques principes.

Qu'est-ce qu'être éloquent? Si on se borne à la force du terme, ce n'est autre chose que *bien parler*; mais l'usage a donné à ce mot dans nos idées un sens plus noble & plus étendu. Être éloquent, comme je l'ai dit ailleurs, c'est faire passer avec rapidité & imprimer avec force, dans l'âme des autres, le sentiment profond dont on est pénétré. Cette définition paroît d'autant plus juste, qu'elle s'applique à l'Éloquence même du silence & à

celle du geste. On pourroit définir l'Éloquence, *le talent d'émouvoir*; mais la premiere définition est encore plus générale, en ce qu'elle s'applique même à l'Éloquence tranquille qui n'émeut pas, & qui se borne à convaincre. La persuasion intime de la vérité qu'on veut prouver, est alors le sentiment profond dont on est rempli, & qu'on fait passer dans l'âme de l'auditeur. Il faut cependant avouer, selon l'idée la plus généralement reçue, que celui qui se borne à prouver & qui laisse l'auditeur convaincu, mais froid & tranquille, n'est point proprement éloquent, & n'est que disert. *Voyez* Disert. C'est pour cette raison que les anciens ont défini l'Éloquence *le talent de persuader*, & qu'ils ont distingué *Persuader* de *Convaincre*, le premier de ces mots ajoutant à l'autre l'idée d'un sentiment actif excité dans l'âme de l'auditeur & joint à la conviction.

Cependant, qu'il me soit permis de le dire, il s'en faut beaucoup que la définition de l'Éloquence, donnée par les anciens, soit complete: l'Éloquence ne se borne pas à la persuasion. Il y a dans toutes les langues une infinité de morceaux très-éloquens, qui ne prouvent & par conséquent ne persuadent rien, mais qui sont éloquens par cela seul qu'ils émeuvent puissament celui qui les entend ou qui les lit. Il seroit inutile d'en raporter des exemples.

Les modernes, en adoptant aveuglement la définition des anciens, ont eu bien moins de raison qu'eux. Les Grecs & les Romains, qui vivoient sous un gouvernement républicain, étoient continuellement occupés de grands intérêts publics: les orateurs appliquoient principalement à ces objets importans le talent de la parole, & comme il s'agissoit toujours en ces occasions de remuer le peuple en le convainquant, ils appelerent *Éloquence* le talent de persuader, en prenant pour le Tout la partie la plus importante & la plus étendue. Cependant ils pouvoient se convaincre dans les ouvrages mêmes de leurs philosophes, par exemple, dans ceux de Platon & dans plusieurs autres, que l'Éloquence étoit applicable à des matieres purement spéculatives. L'Éloquence des modernes est encore plus souvent appliquée à ces sortes de matieres, parce que la plupart n'ont pas, comme les anciens, de grands intérêts publics à traiter: ils ont donc eu encore plus de tort que les anciens, lorsqu'ils ont borné l'Éloquence à la persuasion.

J'ai appelé l'Éloquence *un talent*, & non pas *un art*, comme ont fait tant de rhéteurs; car l'art s'acquiert par l'étude & l'exercice, & l'Éloquence est un don de la nature. Les regles ne rendront jamais un ouvrage ou un discours éloquent; elles servent seulement à empêcher que les endroits vraiment éloquens & dictés par la nature, ne soient défigurés & dépatés par d'autres, fruits de la négligence ou du mauvais goût. Shakespear a fait, sans le secours des regles, le monologue admirable d'Hamlet; avec le secours des regles, il eût évité la scène barbare & dégoûtante des Fossoyeurs.

Ce que l'on conçoit bien, a dit Despréaux, *s'énonce clairement*: j'ajoute, *ce que l'on sent avec chaleur, s'énonce de même*, & les mots arrivent aussi aisément pour rendre une émotion vive, qu'une idée claire. Le soin froid & étudié que l'orateur se donneroit pour exprimer une pareille émotion, ne serviroit qu'à l'afoiblir en lui, à l'éteindre même, ou peut-être à prouver qu'il ne la ressentoit pas. En un mot, *sentez vivement, & dites tout ce que vous voudrez*, voilà toutes les regles de l'Éloquence proprement dite. Qu'on interroge les écrivains de génie sur les plus beaux endroits de leurs ouvrages, ils avoueront que ces endroits sont presque toujours ceux qui leur ont le moins coûté, parce qu'ils ont été comme inspirés en les produisant. Prétendre que des préceptes froids & didactiques donneront le moyen d'être éloquent, c'est seulement prouver qu'on est incapable de l'être.

Mais comme pour être clair il ne faut pas concevoir à demi, il ne faut pas non plus sentir à demi pour être éloquent. Le sentiment dont l'orateur doit être rempli, est, comme je l'ai dit, un sentiment *profond*, fruit d'une sensibilité *rare* & exquise, & non cette émotion superficiele & passagere qu'il excite dans la plupart de ses auditeurs; émotion qui est plus extérieure qu'interne, qui a pour objet l'orateur même plutôt que ce qu'il dit, & qui dans la multitude n'est souvent qu'une impression machinale & animale produite par l'exemple ou par le ton qu'on lui a donné. L'émotion communiquée par l'orateur, bien loin d'être dans l'auditeur une marque certaine de son impuissance à produire des choses semblables à ce qu'il admire, est au contraire d'autant plus réelle & d'autant plus vive, que l'auditeur a plus de génie & de talent: pénétré au même degré que l'orateur, il auroit dit les mêmes choses: tant il est vrai que c'est dans le degré seul du sentiment que l'Éloquence consiste. Je renvoie ceux qui en douteront encore, au paysan du Danube, s'ils sont capables de penser & de sentir; car je ne parle point aux autres.

Tout cela prouve suffisament, ce me semble, qu'un orateur vivement & profondément pénétré de son objet, n'a pas besoin d'art pour en pénétrer les autres. J'ajoute qu'il ne peut les en pénétrer, sans en être vivement pénétré lui-même. En vain objecteroit-on que plusieurs écrivains ont eu l'art d'inspirer par leurs ouvrages l'amour des vertus qu'ils n'avoient pas; je réponds que le sentiment qui fait aimer la vertu, les remplissoit au moment qu'ils en écrivoient: c'étoit en eux dans ce moment un sentiment très-pénétrant & très-vif, mais malheureusement passager. En vain objecteroit-on encore qu'on peut toucher sans être touché, comme on peut convaincre sans être convaincu. Premiérement, on ne peut *réellement* convaincre sans être convaincu soi-même: car la

conviction *réelle* est la suite de l'évidence; & on ne peut donner l'évidence aux autres, quand on ne l'a pas. En second lieu, on peut sans doute faire croire aux autres qu'ils voient clairement ce qu'ils ne voient point, c'est une espece de fantôme qu'on leur présente à la place de la réalité; mais on ne peut les tromper sur leurs affections & sur leurs sentimens, on ne peut leur persuader qu'ils sont vivement pénétrés, s'ils ne le sont pas en effet: un auditeur qui se croit touché, l'est donc véritablement: or on ne donne point ce qu'on n'a point; on ne peut donc vivement toucher les autres sans être touché vivement soi-même, soit par le sentiment, soit au moins par l'imagination, qui produit en ce moment le même effet.

Nul discours ne sera éloquent s'il n'éleve l'âme: l'Éloquence pathétique a sans doute pour objet de toucher; mais j'en appele aux âmes sensibles, les mouvemens pathétiques sont toujours en elles acompagnés d'élévation. On peut donc dire qu'*Éloquent* & *Sublime* sont proprement la même chose; mais on a réservé le mot de *Sublime* pour désigner particuliérement l'Éloquence qui présente à l'auditeur de grands objets; & cet usage grammatical, dont quelques littérateurs pédans & bornés peuvent être la dupe, ne change rien à la vérité.

Il résulte de ces principes que l'on peut être éloquent dans quelque langue que ce soit, parce qu'il n'y a point de langue qui se refuse à l'expression vive d'un sentiment élevé & profond. Je ne sais par quelle raison un grand nombre d'écrivains modernes nous parlent de l'*Éloquence des choses*, comme s'il y avoit une Éloquence des mots. L'Éloquence n'est jamais que dans le sujet; & le caractere du sujet, ou plutôt du sentiment qu'il produit, passe de lui-même & nécessairement au discours. J'ajoute que plus le discours sera simple dans un grand sujet, plus il sera éloquent, parce qu'il représentera le sentiment avec plus de vérité. L'Éloquence ne consiste donc point, comme tant d'auteurs l'ont dit d'après les anciens, à dire les choses grandes d'un style sublime, mais d'un style simple; car il n'y a point proprement de style sublime, c'est la chose qui doit l'être; & comment le style pouroit-il être sublime sans elle, ou plus qu'elle?

Aussi les morceaux vraiment sublimes sont toujours ceux qui se traduisent le plus aisément. *Que vous reste-t-il? moi ..... Comment voulez-vous que je vous traite? en roi ..... Qu'il mourût ..... Dieu dit: que la lumiere se fasse, & elle se fit* ..... & tant d'autres morceaux sans nombre seront toujours sublimes dans toutes les langues: l'expression poura être plus ou moins vive, plus ou moins précise, selon le génie de la langue; mais la grandeur de l'idée subsistera toute entiere. En un mot on peut être éloquent en quelque langue & en quelque style que ce soit, parce que l'*Élocution* n'est que l'écorce de l'Éloquence, avec laquelle il ne faut pas la confondre.

Mais, dira-t-on, si l'Éloquence véritable & proprement dite a si peu besoin des regles de l'*Élocution*, si elle ne doit avoir d'autre expression que celle qui est dictée par la nature, pourquoi donc les anciens dans leurs écrits sur l'Éloquence ont-ils traité si à fond de l'*Élocution?* Cette question mérite d'être aprofondie.

L'Éloquence ne consiste proprement que dans des traits vifs & rapides; son effet est d'émouvoir vivement, & toute émotion s'afoiblit par la durée. L'Éloquence ne peut donc régner que par intervalles dans un discours de quelque étendue, l'éclair part & la nue se referme. Mais si les ombres du tableau sont nécessaires, elles ne doivent pas être trop fortes; il faut sans doute & à l'orateur & à l'auditeur des endroits de repos; dans ces endroits l'auditeur doit respirer, non s'endormir, & c'est aux charmes tranquilles de l'*Élocution* à le tenir dans cette situation douce & agréable. Ainsi, (ce qui semblera paradoxe, sans en être moins vrai) les regles de l'*Élocution* n'ont lieu, à proprement parler, & ne sont vraiment nécessaires que pour les morceaux qui ne sont pas proprement éloquens, que l'orateur compose plus à froid, & où la nature a besoin de l'art. L'homme de génie ne doit craindre de tomber dans un style lâche, bas, & rampant, que lorsqu'il n'est point soutenu par le sujet; c'est alors qu'il doit songer à l'*Élocution*, & s'en occuper. Dans les autres cas, son *Élocution* sera telle qu'elle doit être sans qu'il y pense. Les anciens, si je ne me trompe, ont senti cette vérité, & c'est pour cette raison qu'ils ont traité principalement de l'*Élocution* dans leurs ouvrages sur l'art oratoire. D'ailleurs de trois parties de l'orateur, elle est presque la seule dont on puisse donner des préceptes directs, détaillés, & positifs: l'*Invention* n'a point de regles, ou n'en a que de vagues & d'insuffisantes; la *Disposition* en a peu, & apartient plutôt à la Logique qu'à la Rhétorique. Un autre motif a porté les anciens rhéteurs à s'étendre beaucoup sur les regles de l'*Élocution*: leur langue étoit une espece de Musique susceptible d'une mélodie à laquelle le peuple même étoit très-sensible; des préceptes sur ce sujet, étoient aussi nécessaires dans les traités des anciens sur l'Éloquence, que le sont parmi nous les regles de la composition musicale dans un traité complet de Musique. Il est vrai que ces sortes de regles ne donnent ni à l'orateur ni au musicien du talent & de l'oreille; mais elles sont propres à l'aider. Ouvrez le traité de Cicéron intitulé *Orator*, & dans lequel il s'est proposé de former ou plutôt de peindre un orateur parfait; vous verrez, non seulement que la partie de l'*Élocution* est celle à laquelle il s'atache principalement, mais que de toutes les qualités de l'*Élocution*, l'harmonie qui résulte du choix & de l'arangement des mots, est celle dont il est le plus occu-

pé. Il paroît même avoir regar décet objet comme très-essentiel dans des morceaux très-frapans par le fond des choses, & où la beauté de la pensée sembloit dispenser du soin d'aranger les mots. Je n'en citerai que cet exemple. „ J'étois présent, dit Cicéron, lorsque C. Carbon s'écria dans une harangue au peuple: *O Marce Druse, patrem appello; tu dicere solebas sacram esse rempublicam; quicumque eam violavissent, ab omnibus esse eis pœnas persolutas; patris dictum sapiens temeritas filii comprobavit*; ce dichorée *comprobavit*, ajoute Cicéron, excita par son harmonie un cri d'admiration dans toute l'assemblée „. Le morceau que nous venons de citer renferme une idée si noble & si belle, qu'il est assurément très-éloquent par lui-même, & je ne crains point de la traduire pour le prouver. *Ô Marcus Drusus* (*c'est au pere que je m'adresse*), *tu avois coutume de dire que la patrie étoit un dépôt sacré; que tout citoyen qui l'avoit violé en avoit porté la peine; la témérité du fils a prouvé la sagesse des discours du pere*. Cependant Cicéron paroît ici encore plus occupé des mots que des choses. „ Si l'orateur, „ dit-il, eût fini sa période ainsi, *comprobavit* „ *filii temeritas*, IL N'Y AUROIT PLUS RIEN; JAM „ NIHIL ERIT „. Voilà, pour le dire en passant, de quoi ne se seroient pas doutés nos prétendus latinistes modernes, qui prononcent le latin aussi mal qu'ils le parlent. Mais cette preuve suffit pour faire voir combien les oreilles des anciens étoient délicates sur l'harmonie. La sensibilité que Cicéron témoigne ici sur la Diction dans un morceau éloquent, ne contre-dit nullement ce que nous avons avancé plus haut, que l'Éloquence du discours est le fruit de la nature & non pas de l'art. Il s'agit ici, non de l'expression elle-même, mais de l'harmonie des mots, qui est une chose purement artificiele & méchanique; cela est si vrai que Cicéron, en renversant la phrase pour en dénaturer l'harmonie en conserve tous les termes. L'expression du sentiment est dictée par la nature & par le génie; c'est ensuite à l'oreille & à l'art à disposer les mots de la maniere la plus harmonieuse. Il en est de l'orateur comme du musicien, à qui le génie seul inspire le chant, & que l'oreille & l'art guident dans l'enchaînement des modulations.

Cette comparaison, tirée de la Musique, conduit à une autre idée qui ne paroît pas moins juste. La Musique a besoin d'exécution, elle est muete & nulle sur le papier; de même l'Éloquence sur le papier est presque toujours froide & sans vie, elle a besoin de l'action & du geste; ces deux qualités lui sont encore plus nécessaires que l'*Élocution*; & ce n'est pas sans raison que Démosthene réduisoit à l'action toutes les parties de l'orateur. Nous ne pouvons lire sans être atendris les péroraisons touchantes de Cicéron, *pro Fonteio*, *pro Sextio*, *pro Plancio*, *pro Flacco*, *pro Sylla*; qu'on imagine la force qu'elles devoient avoir dans la bouche de ce grand homme: qu'on se représente Cicéron au milieu du Bâreau, animant par ses pleurs & par une voix touchante le discours le plus pathétique, tenant le fils de Flaccus entre ses bras, le présentant aux juges, & implorant pour lui l'humanité & les loix; on ne sera point surpris de ce qu'il nous raporte lui-même, qu'il remplit en cette occasion le Bâreau de pleurs, de gémissemens, & de sanglots. Quel effet n'eût point produit la péroraison *pro Milone*, prononcée par ce grand orateur!

L'action fait plus que d'animer le discours: elle peut même inspirer l'orateur, sur-tout dans les occasions où il s'agit de traiter sur le champ & sur un grand théâtre, de grands intérêts, comme autrefois à Athènes & à Rome, & quelquefois aujourd'hui en Angleterre. C'est alors que l'Éloquence, débarassée de toute contrainte & de toutes regles, produit ses plus grands miracles. C'est alors qu'on éprouve la vérité de ce passage de Quintilien, *lib. VII*, *cap. x*. *Pectus est quod disertos facit*, *& vis mentis; ideoque imperitis quoque*, *si modo sunt aliquo affectu concitati*, *verba non desunt*. Ce passage d'un si grand maître serviroit à confirmer tout ce que nous avons dit dans cet article sur l'*Élocution* considérée par raport à l'Éloquence, si des vérités aussi incontestables avoient besoin d'autorité.

Nous croyons qu'on nous saura gré, à cette occasion, de fixer la vraie signification du mot *Disertus*; il ne répond certainement pas à ce que nous appelons en françois *Disert*; M. Diderot l'a très-bien prouvé *au mot* DISERT, par le passage même que nous venons de citer, & par la définition exacte de ce que nous entendons par *Disert*. On peut y joindre ce passage d'Horace, *epist. I*, *vers. xix*. *Fœcundi calices quem non fecere disertum!* qu'assûrément on ne traduira point ainsi, *quel est celui que le vin n'a pas rendu disert? Disertus* chez les Latins signifioit toujours, ou presque toujours, ce que nous entendons par *Éloquent*, c'est-à-dire, celui qui possede dans un souverain degré le talent de la parole, & qui par ce talent sait fraper, émouvoir, atendrir, intéresser, persuader. *Diserti est*, dit Cicéron dans ses dialogues *de oratore*, *lib. I*, *cap. lxxxj*, *ut oratione persuadere possit*. *Disertus* est donc celui qui a le talent de persuader par le discours, c'est-à-dire, qui possede ce que les anciens appeloient *Eloquentia*. Ils appeloient *Eloquens* celui qui joignoit à la qualité de *Disertus* la connoissance de la Philosophie & des loix; ce qui formoit, selon eux, le parfait orateur. *Si idem homo*, dit à cette occasion M. Gesner dans son *Thesaurus linguæ latinæ*, *disertus est & doctus & sapiens*, *is demum eloquens*. Dans le *I liv. de Oratore*, Cicéron fait dire à Marc-Antoine l'orateur: *Eloquentem vocavi*, *qui mirabilius & magnificentius augere posset atque ornare que vellet*, OMNESQUE OMNIUM RERUM QUÆ AD DICENDUM PERTINERENT FONTES ANIMO AC MEMORIA CONTINERET. Qu'on lise le commencement du traité de Cicéron intitulé *Orator*, on verra qu'il

qu'il appeloit *Diserti*, les orateurs qui avoient *Eloquentiam popularem*, ou comme il l'appele encore *Eloquentiam forensem*, *ornatam verbis atque sententiis sine doctrina*, c'est-à-dire, le talent complet de la parole, mais destitué de la profondeur du savoir & de la Philosophie: dans un autre endroit du même ouvrage, Cicéron, pour relever le mérite de l'action, dit qu'elle a fait réussir des orateurs sans talent, *infantes* : & que des orateurs éloquens, *diserti*, n'ont point réussi sans elle; parce que, ajoute-t-il tout de suite, *Eloquentia sine actione, nulla; hac autem sine Eloquentia, permagna est*. Il est évident que dans ce passage *Disertus* répond à *Eloquentia*. Il faut pourtant avouer que, dans l'endroit déja cité des Dialogues sur l'orateur, où Cicéron fait parler Marc-Antoine, *Disertus* semble avoir à peu près la même signification que *Disert* en françois: *Disertos*, dit Marc-Antoine, *me cognosse nonnullos scripsi, Eloquentem adhuc neminem, quod eum statuebam Disertum, qui posset* satis acute atque dilucide *apud mediocres homines, ex communi quadam hominum opinione dicere; Eloquentem vero, qui mirabilius, &c.* comme ci-dessus. Cicéron cite au commencement de son *Orator*, ce même mot de l'orateur Marc-Antoine: *Marcus Antonius.... scripsit: Disertos se vidisse multos* (dans le passage précédent il y a *nonnullos*, ce qu'il n'est pas inutile de remarquer), *Eloquentem omnino neminem*. Mais il paroît par tout ce qui précede dans l'endroit cité, & que nous avons raporté ci-dessus, que Cicéron dans cet endroit donne à *Disertus* le sens marqué plus haut. Je crois donc qu'on ne traduiroit pas exactement ce dernier passage, en faisant dire à Marc-Antoine qu'il avoit vu bien des hommes diserts, & aucun d'éloquent; mais qu'on doit traduire, *du moins en cet endroit*, qu'il avoit vu beaucoup d'hommes doués du talent de la parole, & aucun de l'Éloquence parfaite, *omnino*. Dans le passage précédent au contraire, on peut traduire, que Marc-Antoine avoit vu quelques hommes *diserts*, & aucun d'*éloquent*. Au reste on doit être étoné que Cicéron dans le passage de l'*Orator* substitue *multos* à *nonnullos* qui se trouve dans l'autre passage, où il fait dire d'ailleurs à Marc-Antoine la même chose: il semble que *multos* seroit mieux dans le premier passage, & *nonnullos* dans le second; car il y a beaucoup plus d'hommes diserts, c'est-à-dire *diserti* dans le premier sens, qu'il n'y en a qu'on puisse appeler *diserti* dans le second; or Marc-Antoine, suivant le premier passage, ne connoissoit qu'un petit nombre d'hommes *diserts*, à plus forte raison n'en connoissoit-il qu'un très-petit nombre de la seconde espece. Pourquoi donc cette disparate dans les deux passages? sans doute *multos* dans le second ne signifie pas un grand nombre absolument, mais seulement un grand nombre par opposition à *neminem*, c'est-à-dire, quelques-uns, ou *nonnullos*.

Après cette discussion sur le vrai sens du mot *Disertus*, discussion qui nous paroît mériter l'attention des lecteurs, & qui apartient à l'article que nous traitons, donnons en peu de mots, d'après les grands maîtres & d'après nos propres réflexions, les principales regles de l'*Élocution* oratoire.

La clarté, qui est la loi fondamentale du discours oratoire, & en général de quelque discours que ce soit, consiste non seulement à se faire entendre, mais à se faire entendre sans peine. On y parvient par deux moyens; en mettant les idées chacune à sa place dans l'ordre naturel, & en exprimant nétement chacune de ces idées. Les idées seront exprimées facilement & nétement en évitant les tours ambigus, les phrases trop longues trop chargées d'idées incidentes & accessoires à l'idée principale, les tours épigrammatiques, dont la multitude ne peut sentir la finesse; car l'orateur doit se souvenir qu'il parle pour la multitude. Notre langue, par le défaut de déclinaisons & de conjugaisons, par les équivoques fréquentes des *ils*, des *elles*, des *qui*, des *que*, des *son*, *sa*, *ses*, & de beaucoup d'autres mots, est plus sujete que les langues anciennes à l'ambiguité des phrases & des tours. On doit donc y être fort attentif, en se permettant néanmoins (quoique rarement) les équivoques légeres & purement grammaticales, lorsque le sens est clair d'ailleurs par lui-même, & lorsqu'on ne pourroit lever l'équivoque sans afoiblir la vivacité du discours. L'orateur peut même se permettre quelquefois la finesse des pensées & des tours, pourvu que ce soit avec sobriété & dans les sujets qui en sont susceptibles, ou qui l'autorisent, c'est-à-dire, qui ne demandent ni simplicité, ni élévation, ni véhémence: ces tours fins & délicats échaperont sans doute au vulgaire, mais les gens d'esprit les saisiront & en sauront gré à l'orateur. En effet, pourquoi lui refuseroit-on la liberté de réserver certains endroits de son ouvrage aux gens d'esprit, c'est-à-dire, aux seules persones dont il doit réellement ambitioner l'estime?

Je n'ai rien à dire sur la correction, sinon qu'elle consiste à observer exactement les regles de la langue, mais non avec assez de scrupule, pour ne pas s'en afranchir lorsque la vivacité du discours l'exige. La correction & la clarté sont encore plus étroitement nécessaires dans un discours fait pour être lu, que dans un discours prononcé; car dans ce dernier cas, une action vive, juste, animée, peut quelquefois aider à la clarté & sauver l'incorrection.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de la clarté & de la correction grammaticales, qui apartienent à la Diction: il est aussi une clarté & une correction non moins essentieles, qui apartienent au style, & qui consistent dans la propriété des termes. C'est principalement cette qualité qui distingue les grands écrivains d'avec ceux qui ne le sont pas: ceux-ci sont, pour ainsi dire, toujours à côté de l'idée qu'ils veulent présenter;

les autres la rendent & la font saisir avec justesse par une expression propre. De la propriété des termes naissent trois différentes qualités ; la précision dans les matieres de discussion, l'élégance dans les sujets agréables, l'énergie dans les sujets grands ou pathétiques. *Voyez ces mots.*

La convenance du style avec le sujet exige le choix & la propriété des termes ; elle dépend outre cela de la nature des idées que l'orateur emploie. Car, nous ne saurions trop le redire, il n'y a qu'une sorte de style, le style simple, c'est-à-dire, celui qui rend les idées de la maniere la moins détournée & la plus sensible. Si les anciens ont distingué trois styles, le simple, le sublime, & le tempéré ou l'orné, ils ne l'ont fait qu'eu égard aux différens objets que peut avoir le discours : le style qu'ils appeloient *simple*, est celui qui se borne à des idées simples & communes ; le style sublime peint les idées grandes ; & le style orné, les idées riantes & agréables. En quoi consiste donc la convenance du style au sujet ? 1°. à n'employer que des idées propres au sujet, c'est-à-dire, simples dans un sujet simple, nobles dans un sujet élevé, riantes dans un sujet agréable : 2°. à n'employer que les termes les plus propres pour rendre chaque idée. Par ce moyen l'orateur sera précisément de niveau à son sujet, c'est-à-dire, ni au dessus, ni au dessous, soit par les idées, soit par les expressions. C'est en quoi consiste la veritable Éloquence, & même en général le vrai talent d'écrire, & non dans un style qui déguise par un vain coloris des idées communes. Ce style ressemble au faux bel esprit, qui n'est autre chose que l'art puéril & méprisable de faire paroître les choses plus ingénieuses qu'elles ne sont.

De l'observation de ces regles résultera la noblesse du style oratoire ; car l'orateur ne devant jamais, ni traiter de sujets bas, ni présenter des idées basses, son style sera noble dès qu'il sera convenable à son sujet. La bassesse des idées & des sujets est à la vérité trop souvent arbitraire ; les anciens se donnoient à cet égard beaucoup plus de liberté que nous, qui, en banissant de nos mœurs la délicatesse, l'avons portée à l'excès dans nos écrits & dans nos discours. Mais quelque arbitraires que puissent être nos principes sur la bassesse & sur la noblesse des sujets, il suffit que les idées de la nation soient fixées sur ce point, pour que l'orateur ne s'y trompe pas & pour qu'il s'y conforme. En vain le génie même s'éforceroit de braver à cet égard les opinions reçues ; l'orateur est l'homme du peuple, c'est à lui qu'il doit chercher à plaire ; & la premiere loi qu'il doit observer pour réussir, est de ne pas choquer la Philosophie de la multitude, c'est-à-dire, les préjugés.

Venons à l'harmonie, une des qualités qui constituent le plus essentiellement le discours oratoire. Le plaisir qui résulte de cette harmonie est-il purement arbitraire & d'habitude, comme l'ont prétendu quelques écrivains ? on y entre-t-il tout-à-la-fois de l'habitude & du réel ? Ce dernier sentiment est peut-être le mieux fondé : car il en est de l'harmonie du discours, comme de l'harmonie poétique & de l'harmonie musicale. Tous les peuples ont une Musique, le plaisir qui naît de la mélodie du chant a donc son fondement dans la nature : il y a d'ailleurs des traits de mélodie & d'harmonie qui plaisent indistinctement & du premier coup à toutes les nations ; il y a donc du réel dans le plaisir musical : mais il y a d'autres traits plus détournés, & un style musical particulier à chaque peuple, qui demandent que l'oreille y soit plus ou moins acoutumée ; il entre donc dans ce plaisir de l'habitude. C'est ainsi, & d'après les mêmes principes, qu'il y a dans tous les arts un beau absolu, & un beau de convention ; un goût réel, & un goût arbitraire. On peut apuier cette réflexion par une autre. Nous sentons dans les vers latins, en les prononçant, une espece de cadence & de mélodie ; cependant nous prononçons très-mal le latin, nous estropions très-souvent la Prosodie de cette langue, nous scandons même les vers à contre-sens, car nous scandons ainsi :

Arma vi, rumque ca, no Tro, jæ qui, primus ab, oris.

en nous arrêtant sur des breves à quelques-uns des endroits marqués par des virgules, comme si ces breves étoient longues ; au lieu qu'on devroit scander :

Ar, ma virum, que cano, Trojæ, qui pri, mus ab o, ris ;

car on doit s'arrêter sur les longues & passer sur les breves, comme on fait en Musique sur des croches, en donnant à deux breves le même temps qu'à une longue. Cependant, mal-gré cette prononciation barbare, & ce renversement de la mélodie & de la mesure, l'harmonie des vers latins nous plait, parce que d'un côté nous ne pouvons détruire entiérement celle que le poète y a mise, & que de l'autre nous nous faisons une harmonie d'habitude. Nouvele preuve du mélange de réel & d'arbitraire qui se trouve dans le plaisir produit par l'harmonie.

L'harmonie est sans doute l'âme de la Poésie, & c'est pour cela que les traductions des poëtes ne doivent être qu'en vers ; car traduire un poëte en prose, c'est le dénaturer tout-à-fait, c'est à peu près comme si l'on vouloit traduire de la Musique italiene en Musique françoise. Mais si la Poésie à son harmonie particuliere qui la caractérise, la prose dans toutes les langues a aussi la siene ; les anciens l'avoient bien vu ; ils appeloient ῥυθμὸς le nombre pour la prose, & μέτρον celui du vers. Quoique notre Poésie & notre prose soient moins susceptibles de mélodie que ne l'étoient la prose

& la Poésie des anciens, cependant elles ont chacune une mélodie qui leur est propre; peut-être même celle de la prose a-t-elle un avantage, en ce qu'elle est moins monotone & par conséquent moins fatiguante; la difficulté vaincue est le grand mérite de la Poésie. Ne seroit-ce point pour cette raison qu'il est rare de lire, sans être fatigué, bien des vers de suite, & que le plaisir causé par cette lecture diminue à mesure qu'on avance en âge?

Quoi qu'il en soit, ce sont les poëtes qui ont formé les langues; c'est aussi l'harmonie de la Poésie, qui a fait naître celle de la prose: Malherbe faisoit parmi nous des Odes harmonieuses, lorsque notre prose étoit encore barbare & grossiere; c'est à Balzac que nous avons l'obligation de lui avoir le premier donné de l'harmonie. „ L'Éloquence, dit très-bien M. de Voltaire, a „ tant de pouvoir sur les hommes, qu'on admira „ Balzac de son temps, pour avoir trouvé cette „ petite partie de l'art ignorée & nécessaire, qui „ consiste dans le choix harmonieux des paroles, „ & même pour l'avoir souvent employée hors „ de sa place „. Isocrate, selon Cicéron, est le premier qui ait connu l'harmonie de la prose parmi les anciens. On ne remarque, dit encore Cicéron, aucune harmonie dans Hérodote ni dans ses prédécesseurs. L'orateur romain compare le style de Thucydide, à qui il ne manque rien que l'harmonie, au bouclier de Minerve par Phidias, qu'on auroit mis en pieces.

Deux choses charment l'oreille dans le discours, le son & le nombre: le son consiste dans la qualité des mots; & le nombre, dans leur arrangement. Ainsi, l'harmonie du discours oratoire consiste à n'employer que des mots d'un son agréable & doux; à éviter le concours des syllabes rudes, & celui des voyeles, sans affectation néanmoins (sur quoi *voyez l'article* ÉLISION); à ne pas mettre entre les membres des phrases trop d'inégalité, sur-tout à ne pas faire les derniers membres trop courts par raport aux premiers; à éviter également les périodes trop longues & les phrases trop courtes, ou, comme les appele Cicéron, à demi écloses, le style qui fait perdre haleine, & celui qui force à chaque instant de la reprendre & qui ressemble à une sorte de marquéterie; à savoir entre-mêler les périodes soutenues & arondies, avec d'autres qui le soient moins & qui servent comme de repos à l'oreille. Cicéron blâme avec raison Théopompe, pour avoir porté jusqu'à l'excès le soin minutieux d'éviter le concours des voyeles; c'est à l'usage, dit ce grand orateur, à procurer seul cet avantage sans qu'on le cherche avec fatigue. L'orateur exercé aperçoit d'un coup d'œil la succession la plus harmonieuse des mots, comme un bon lecteur voit d'un coup d'œil les syllabes qui précedent & celles qui suivent.

Les anciens, dans leur prose, évitoient de laisser échaper des vers, parce que la mesure de leurs vers étoit extrêmement marquée; le vers iambe étoit le seul qu'ils s'y permissent quelquefois, parce que ce vers avoit plus de licences qu'aucun autre, & une mesure moins invariable: nos vers, si on leur ôte la rime, sont à quelques égards dans le cas des vers iambes des anciens; nous n'y avons attention qu'à la multitude des syllabes, & non à la Prosodie; douze syllabes longues ou douze syllabes breves, douze syllabes réelles & physiques ou douze syllabes de convention & d'usage, sont également un de nos grands vers; les vers françois sont donc moins choquans dans la prose françoise (quoiqu'ils ne doivent pas y être prodigués, ni même y être trop sensibles), que les vers latins ne l'étoient dans la prose latine. Il y a plus: on a remarqué que la prose la plus harmonieuse contient beaucoup de vers, qui, étant de différente mesure & sans rime, donnent à la prose un des agrémens de la Poésie, sans lui en donner le caractere, la monotonie, & l'uniformité. La prose de Moliere est toute pleine de vers. En voici un exemple tiré de la premiere scène du Sicilien:

Chut, n'avancez pas davantage,
Et demeurez en cet endroit
Jusqu'à ce que je vous appele.
Il fait noir comme dans un four,
Le Ciel s'est habillé ce soir en scaramouche,
Et je ne vois par une étoile
Qui montre le bout de son nez.
Sote condition que celle d'un esclave!
De ne vivre jamais pour soi,
Et d'être toujours tout entier
Aux passions d'un maître! *&c.*

On peut remarquer en passant, que ce sont les vers de huit syllabes qui dominent dans ce morceau, & ce sont en effet ceux qui doivent le plus fréquemment se trouver dans une prose harmonieuse.

M. de la Motte, dans une des dissertations qu'il a écrites contre la Poésie, a mis en prose une des scénes de Racine sans y faire d'autre changement que de renverser les mots qui forment les vers: *Arbate, on nous faisoit un raport fidele. Rome triomphe en effet, & Mithridate est mort. Les Romains ont ataqué mon pere vers l'Euphrate, & trompé sa prudence ordinaire dans la nuit*, &c. Il observe que cette prose nous paroît beaucoup moins agréable que les vers, qui expriment la même chose dans les mêmes termes; & il en conclut que le plaisir qui naît de la mesure des vers, est un plaisir de convention & de préjogé, puisqu'à l'exception de cette mesure, rien n'a disparu du morceau cité. M. de la Motte ne faisoit pas attention, qu'outre la mesure du vers, l'harmonie qui résulte de l'arangement des mots avoit aussi disparu, & que, si Racine eût voulu écrire ce morceau en prose, il l'auroit écrit autrement, & choisi des mots dont l'arangement

auroit formé une harmonie plus agréable à l'oreille.

L'harmonie soufre quelquefois de la justesse & de l'arangement logique des mots, & réciproquement : c'est alors à l'orateur à concilier, s'il est possible, l'une avec l'autre, ou à décider lui-même jusqu'à quel point il peut sacrifier l'harmonie à la justesse. La seule regle générale qu'on puisse donner sur ce sujet, c'est qu'on ne doit ni trop souvent sacrifier l'une à l'autre, ni jamais violer l'une ou l'autre d'une maniere trop choquante. Le mépris de la justesse offensera la raison, & le mépris de l'harmonie blessera l'organe; l'une est un juge sévere qui pardone difficilement, & l'autre un juge orgueilleux qu'il faut ménager. La réunion de la justesse & de l'harmonie, portées l'une & l'autre au suprême degré, étoit peut-être le talent supérieur de Démosthene: ce sont vrai-semblablement ces deux qualités qui, dans les ouvrages de ce grand orateur, ont produit tant d'effet sur les Grecs & même sur les Romains tant que le grec a été une langue vivante & cultivée ; mais aujourd'hui quelque satisfaction que ses harangues nous procurent en corepar le fond des choses, il faut avouer, si on est de bonne foi, que la réputation de Démosthene est encore au dessus du plaisir que nous fait sa lecture. L'intérêt vif que les Athéniens prenoient à l'objet de ces harangues, la déclamation sublime de Démosthene, sur laquelle il nous est resté le témoignage d'Eschine même son ennemi, enfin l'usage sans doute inimitable qu'il faisoit de sa langue pour la propriété des termes & pour le nombre oratoire, tout ce mérite est ou entiérement ou presqu'entiérement perdu pour nous. Les Athéniens, nation délicate & sensible, avoient raison d'écouter Démosthene comme un prodige; notre admiration, si elle étoit égale à la leur, ne seroit qu'un enthousiasme déplacé. L'estime raisonée d'un philosophe honore plus les grands écrivains, que toute la prévention des pédans.

Ce que nous appelons ici *Harmonie* dans le discours, devroit s'appeler plus proprement *Mélodie* : car *Mélodie* en notre langue est une suite de sons qui se succedent agréablement ; & *Harmonie* est le plaisir qui résulte du mélange de plusieurs sons qu'on entend à la fois. Les anciens, qui, selon les apparences, ne connoissoient point la Musique à plusieurs parties, du moins au même degré que nous, appeloient *Harmonia* ce que nous appelons *Mélodie*. En transportant ce mot au style, nous avons conservé l'idée qu'ils y atachoient ; & en le transportant à la Musique, nous lui en avons donné une autre. C'est ici une observation purement grammaticale, mais qui ne nous paroît pas inutile.

Cicéron, dans son traité intitulé *Orator*, fait consister une des principales qualités du style simple en ce que l'orateur s'y afranchit de la servitude du nombre, sa marche étant libre & sans contrainte, quoique sans écarts trop marqués. En effet, le plus ou le moins d'harmonie est peut-être ce qui distingue le plus réellement les différentes espece des style.

Mais quelque harmonie qui se fasse sentir dans le discours, rien n'est plus opposé à l'Éloquence qu'un style diffus, traînant, & lâche. Le style de l'orateur doit être serré; c'est par-là sur-tout qu'a excellé Démosthene. Or en quoi consiste le style serré? À mettre, comme nous l'avons dit, chaque idée à sa véritable place, à ne point omettre d'idées intermédiaires trop difficiles à suppléer, à rendre enfin chaque idée par le terme propre : par ce moyen on évitera toute répétition & toute circonlocution, & le style aura le rare avantage d'être concis sans être fatiguant, & dévelopé sans être lâche. Il arive souvent qu'on est aussi obscur en fuyant la brièveté, qu'en la cherchant ; on perd sa route en voulant prendre la plus longue. La maniere la plus naturele & la plus sûre d'ariver à un objet, c'est d'y aller par le plus court chemin, pourvu qu'on y aille en marchant, & non pas en sautant d'un lieu à un autre. On peut juger de là combien est opposée à l'Éloquence véritable, cette loquacité si ordinaire au Bâreau, qui consiste à dire si peu de choses avec tant de paroles. On prétend, il est vrai, que les mêmes moyens doivent être présentés diféremment aux diférens juges, & que par cette raison on est obligé dans un plaidoyer de tourner de diférens sens la même preuve. Mais ce verbiage prétendu nécessaire deviendra évidemment util, si on a soin de ranger les idées dans l'ordre convenable ; il résultera de leur disposition naturele une lumiere qui frapera infailliblement & également tous les esprits, parce que l'art de raisoner est un, & qu'il n'y a pas plus deux Logiques, que deux Géométries. Le préjugé contraire est fondé en grande partie sur les fausses idées qu'on acquiert de l'Éloquence dans nos colléges ; on la fait consister à amplifier & à étendre une pensée; on apprend aux jeunes gens à délayer leurs idées dans un déluge de périodes insipides, au lieu de leur apprendre à les resserrer sans obscurité. Ceux qui douteront que la concision puisse subsister avec l'Éloquence, peuvent lire pour se désabuser les harangues de Tacite.

Il ne suffit pas au style de l'orateur d'être clair, correct, propre, précis, élégant, noble, convenable au sujet, harmonieux, vif, & serré ; il faut encore qu'il soit facile, c'est-à-dire, que la gêne de la composition ne s'y laisse point apercevoir. Le style naturel, dit Pascal, nous enchante avec raison; car on s'atendoit de trouver un auteur, & on trouve un homme. Le plaisir de l'auditeur ou du lecteur diminuera à mesure que le travail & la peine se feront sentir. Un des moyens de se préserver de ce défaut, c'est d'éviter ce style figuré, poétique, chargé d'ornemens, de métaphores, d'antithèses, & d'épithetes, qu'on appele, je ne sais par quelle raison, *Style académique*. Ce n'est assurément pas celui de l'Acadé-

mie françoise; il ne faut, pour s'en convaincre, que lire les ouvrages & les discours même des principaux membres qui la composent. C'est tout au plus le style de quelques Académies de province, dont la multiplication excessive & ridicule est aussi funeste aux progrès du bon goût, que préjudiciable aux vrais intérêts de l'État; depuis Pau jusqu'à Dunkerque, tout sera bientôt Académie en France.

Ce style académique ou prétendu tel, est encore celui de la plupart de nos prédicateurs, du moins de plusieurs de ceux qui ont quelque réputation; n'ayant pas assez de génie pour présenter d'une maniere frapante, & cependant naturele, les vérités connues qu'ils doivent annoncer, ils croient les orner par un style affecté & ridicule, qui fait ressembler leurs sermons, non à l'épanchement d'un cœur pénétré de ce qu'il doit inspirer aux autres, mais à une espece de représentation ennuyeuse & monotone, où l'acteur s'applaudit sans être écouté. Ces fades harangueurs peuvent se convaincre par la lecture réfléchie des sermons de Massillon, sur-tout de ceux qu'on appele le *Petit-carême*, combien la véritable Éloquence de la Chaire est opposée à l'affectation du style: nous ne citerons ici que le sermon qui a pour titre *de l'Humanité des Grands*, modele le plus parfait que nous connoissions en ce genre; discours plein de vérité, de simplicité, & de noblesse, que les princes devroient lire sans cesse pour se former le cœur, & les orateurs Chrétiens pour se former le goût.

L'affectation du style paroît sur-tout dans la prose de la plupart des poëtes: acoutumés au style orné & figuré, ils le transportent comme malgré eux dans leur prose; ou s'ils font des éforts pour l'en banir, leur prose devient traînante & sans vie: aussi avons-nous très-peu de poëtes qui aient bien écrit en prose. Les préfaces de Racine sont foiblement écrites; celles de Corneille sont aussi excellentes pour le fond des choses, que défectueuses du côté du style; la prose de Rousseau est dure, celle de Despréaux pesante, celle de la Fontaine insipide; celle de la Motte est à la vérité facile & agréable, mais aussi la Motte ne tient pas le premier rang parmi les versificateurs. M. de Voltaire est presque le seul de nos grands poëtes dont la prose soit du moins égale à ses vers; cette supériorité dans deux genres si diffèrens, quoique si voisins en apparence, est une des plus rares qualités de ce grand écrivain.

Telles sont les principales loix de l'*Élocution oratoire*. On trouvera sur ce sujet un plus grand détail dans les ouvrages de Cicéron, de Quintilien, &c. sur-tout dans l'ouvrage du premier de ces deux écrivains qui a pour titre *Orator*, & dans lequel il traite à fond du nombre & de l'harmonie du discours. Quoique ce qu'il en dit soit principalement relatif à la langue latine qui étoit la siene, on peut néanmoins en tirer des regles générales d'harmonie pour toutes les langues.

Nous ne parlerons point ici des *figures*, sur lesquelles tant de rhéteurs ont écrit des volumes: elles servent sans doute à rendre le discours plus animé; mais si la nature ne les dicte, elles sont froides & insipides. Elles sont d'ailleurs presque aussi communes, même dans le discours ordinaire, que l'usage des mots, pris dans un sens figuré, est commun dans toutes les langues. *Voyez* LANGUE, DICTIONAIRE, FIGURE, TROPE, ÉLOQUENCE. Tant pis pour tout orateur qui fait avec réflexion & avec dessein une Métonymie, une Catachrese, & d'autres figures semblables.

Sur les qualités du style en général dans toutes sortes d'ouvrages, *Voyez* ÉLÉGANCE, STYLE, GRÂCE, GOÛT, &c.

Je finis cet article par une observation, qu'il me semble que la plupart des rhéteurs modernes n'ont point assez faite; leurs ouvrages, calqués pour ainsi dire sur les livres de Rhétorique des anciens, sont remplis de définitions, de préceptes, & de détails, nécessaires peut-être pour lire les anciens avec fruit, mais obsolument inutiles, & contraires même au genre d'Éloquence que nous connoissons aujourd'hui. „ Dans cet art, comme „ dans tous les autres, dit très-bien M. Fréret „ (*Hist. de l'Acad. des Belles Lettres, tome* „ *XVIII*, *pag.* 461.) il faut distinguer les beau„ tés réelles, de celles qui étant arbitraires dé„ pendent des mœurs, des coutumes, & du gou„ vernement d'une nation, quelquefois même du „ caprice de la mode, dont l'empire s'étend à tout & „ a toujours été respecté jusqu'à un certain point „. Du temps de la république romaine, où il y avoit peu de loix, & où les juges étoient souvent pris au hazard, il suffisoit presque toujours de les émouvoir ou de les rendre favorables par quelque autre moyen; dans notre Bâreau, il faut les convaincre: Cicéron eût perdu à la grand'chambre la plupart des causes qu'il a gâgnées, parce que ses cliens étoient coupables; osons ajouter que plusieurs endroits de ses harangues qui plaisoient peut-être avec raison aux Romains, & que nos latinistes modernes admirent sans savoir pourquoi, ne seroient aujourd'hui que médiocrement goûtées. (*M. D'ALEMBERT*.)

* ÉLOCUTION, DICTION, STYLE, *Syn.* (¶ Ces trois termes servent à exprimer la maniere dont les idées sont rendues: avec cette différence, que les deux derniers sont restreints à la maniere de rendre les idées, abstraction faite des idées; & le premier renferme les idées & la maniere de les rendre.

Le *Style* a plus de raport à l'auteur; la *Diction*, à l'ouvrage; & l'*Élocution*, à l'Art oratoire. On dit d'un auteur, qu'il a un bon *Style*, pour faire entendre qu'il possede l'art de rendre ses idées: d'un ouvrage, que la *Diction* en est bonne, pour exprimer qu'il est écrit d'une maniere convenable à son genre: d'un orateur, qu'il a une belle *Élocution*, pour signifier qu'il écrit bien.

On peut dire de Balzac, qu'il a un bon *Style*, mais que sa *Diction* n'est pas assez conforme au genre qu'il a traité, & qu'enfin son *Élocution* n'est pas toujours elle qui convient à l'Éloquence. *Consid. sur les Ouvrages d'esprit*.

Il me semble qu'à partir même des notions que l'on a posées ici comme fondamentales, le terme d'*Élocution* est générique; les deux autres sont spécifiques, & caractérisent l'expression par les deux points de vue différens que l'on va marquer.) (*M.* Beauzée.)

Diction ne se dit proprement que des qualités générales & grammaticales du discours; & ces qualités sont au nombre de deux, la correction & la clarté. Elles sont indispensables dans quelque ouvrage que ce puisse être, soit d'Éloquence soit de tout autre genre: l'étude de la langue & l'habitude d'écrire les donnent presqu'infailliblement, quand on cherche de bonne foi à les acquérir.

Style au contrarie se dit des qualités du discours, plus particulieres, plus difficiles, & plus rares, qui marquent le génie & le talent de celui qui écrit ou qui parle: telles sont la propriété des termes, l'élégance, la facilité, la précision, l'élévation, la noblesse, l'harmonie, la convenance avec le sujet, &c.

Nous n'ignorons pas néanmoins que les mots *Style* & *Diction* se prenent souvent l'un pour l'autre, sur-tout par les auteurs qui ne s'espriment pas sur ce sujet avec une exactitude rigoureuse: mais la distinction que nous venons d'établir ne nous paroît pas moins réelle. (*M.* d'Alembert.)

(¶ Le *Style* de la Bruyere, plein de tours admirables & d'espressions heureuses & nouveles, seroit un parfait modele en cette partie de l'art, s'il en avoit toujours respecté assez les bornes, & si, pour vouloir être trop énergique, il ne sortoit pas quelquefois du naturel. C'est ainsi qu'en juge l'abbé d'Olivet, dans son Histoire de l'Académie françoise; & j'ose ajouter que, quant à la *Diction*, il s'y trouve quelquefois des tours incorrects & nuisibles à la clarté. Mais ce jugement n'empêche pas qu'on ne doive regarder les caracteres du Théophraste moderne comme un livre excellent, même en ce qui concerne l'*Élocution* & indépendament du fonds, qui est très-précieux. (*M.* Beauzée.)

ÉLOGE, s. m. *Belles Lettres*. Louange que l'on donne à quelque persone ou à quelque chose en considération de son excellence, de son rang, ou de ses vertus, &c.

La vérité simple & exacte devroit être la base & l'âme de tous les *Éloges;* ceux qui sont outrés & sans vrai-semblance, font tort à celui qui les reçoit, & à celui qui les donne. Car tous les hommes se croient en droit, jusqu'à un certain point, d'établir la réputation des autres ou d'en décider; ils ne peuvent soufrir qu'un panégyriste s'en rende le maître, & en fasse pour ainsi dire une espece de monopôle; la louange les indispose, leur donne lieu de discuter les qualités prétendues de la persone qu'on loue, souvent de les contester, & de démentir l'orateur. (*L'Abbé* Mallet.)

Voyez au mot Dictionaire, les réflexions qui ont été faites sur les *Éloges* qu'on peut donner dans les Dictionaires historiques: ces réflexions s'appliquent à quelque *Éloge* que ce puisse être. Bien pénétrés de leur importance & de leur vérité, les éditeurs de l'*Encyclopédie* déclarent qu'ils ne prétendent point adopter tous les *Éloges* qui pouront y avoir été donnés par leurs collegues, soit à des gens de lettres, soit à d'autres, comme ils ne prétendent pas non plus adopter les critiques, ni en général les opinions avancées ou soutenues ailleurs que dans leurs propres articles. Tout est libre dans cet ouvrage, excepté la satyre; mais par la raison que tout y est libre, chacun doit y répondre au Public de ce qu'il avance, de ce qu'il blâme, & de ce qu'il loue. C'est en partie pour cette raison que nous nous sommes fait la loi de nommer dorénavant nos collegues sans aucun *Éloge;* la reconoissance est sans doute un sentiment que nous leur devons, mais c'est au Public à apprécier leur travail.

Qu'il nous soit permis à cette occasion de déplorer l'abus intolérable de panégyriques & de satyres, qui avilit aujourd'hui la républiqne des Lettres. Quels ouvrages que ceux dont plusieurs de nos écrivains périodiques ne rougissent pas de faire l'*Éloge?* quelle ineptie, ou quelle bassesse? Que la postérité seroit surpise de voir Montesquieu déchiré dans la même page où l'écrivain le plus médiocre est célébré! Mais heureusement la postérité ignorera ces louanges & ces invectives éphémeres; & il semble que leurs auteurs l'aient prévu, tant ils ont eu peu de respect pour elle. Il est vrai qu'un écrivain satyrique, après avoir outragé les hommes célebres pendant leur vie, croit réparer ses insultes par les *Éloges* qu'il leur donne après leur mort; il ne s'aperçoit pas que ses *Éloges* sont un nouvel outrage qu'il fait au mérite, & une nouvele maniere de se déshonorer lui-même. (*M.* d'Alembert.)

Éloges Académiques. Ce sont ceux qu'on prononce dans les Académies & Sociétés littéraires, à l'honeur des membres qu'elles ont perdus. Il y en a de deux sortes, d'oratoires & d'historiques. Ceux qu'on prononce dans l'Académie françoise, sont de la premiere espece. Cette Compagnie a imposé à tout nouvel académicien le devoir si noble & si juste de rendre, à la mémoire de celui à qui il succede, les hommages qui lui sont dûs: cet objet est un de ceux que le récipiendaire doit remplir dans son discours de réception. Dans ce discours oratoire on se borne à louer en général les talens, l'esprit, & même, si on le juge à propos, les qualités du cœur de celui à qui l'on succede, sans entrer dans aucun détail sur les circonstances de sa vie. On ne doit rien dire de ses défauts; du moins, si on les touche, ce doit

être si légérement, si adroitement, & avec tant de finesse, qu'on les présente à l'auditeur ou au lecteur par un côté favorable. Au reste, il seroit peut-être à souhaiter que, dans les réceptions à l'Académie françoise, un seul des deux académiciens qui parlent, savoir, le récipiendaire ou le directeur, se chargeât de l'*Éloge* du défunt; le directeur seroit moins exposé à répéter une partie de ce que le récipiendaire a dit, & le champ seroit par ce moyen un peu plus libre dans ces sortes de discours, dont la matiere n'est d'ailleurs que trop *donnée :* sans s'afranchir entiérement des *Éloges* de justice & de devoir, on seroit plus à portée de traiter des sujets de littérature intéressans pour le Public. Plusieurs académiciens, entr'autres M. de Voltaire, ont déja donné cet exemple, qui paroît bien digne d'être suivi.

Les *Éloges* historiques sont en usage dans nos Académies des Sciences & des Belles Lettres, & à leur exemple dans un grand nombre d'autres: c'est le secrétaire qui en est chargé. Dans ces *Éloges* on détaille toute la vie d'un académicien, depuis sa naissance jusqu'à sa mort; on doit néanmoins en retrancher les détails bas, puérils, indignes enfin de la majesté d'un *Éloge* philosophique.

Ces *Éloges*, étant historiques, sont proprement des Mémoires pour servir à l'Histoire des Lettres: la vérité doit donc en faire le caractere principal. On doit néanmoins l'adoucir, ou même la taire quelquefois, parce que c'est un *Éloge*, & non une satyre que l'on doit faire; mais il ne faut jamais la déguiser ni l'altérer.

Dans un *Éloge* académique on a deux objets à peindre, la persone & l'auteur: l'une & l'autre se peindront par les faits. Les réflexions philosophiques doivent sur-tout être l'âme de ces sortes d'écrits; elles seront tantôt mêlées au récit avec art & briéveté, tantôt rassemblées & dévelopées dans des morceaux particuliers, où elles formeront comme des masses de lumiere qui serviront à éclairer le reste. Ces réflexions, séparées des faits ou entre-mêlées avec eux, auront pour objet le caractere d'esprit de l'auteur, l'espece & le degré de ses talens, de ses lumieres, & de ses connoissances, le contraste ou l'acord de ses écrits & de ses mœurs, de son cœur & de son esprit, & sur-tout le caractere de ses ouvrages, leur degré de mérite, ce qu'ils renferment de neuf ou de singulier, le point de perfection où l'académicien avoit trouvé la matiere qu'il a traitée, & le point de perfection où il l'a laissée, en un mot l'analyse raisonée des écrits; car c'est aux ouvrages qu'il faut principalement s'atacher dans un *Éloge* académique: se borner à peindre la persone, même avec les couleurs les plus avantageuses, ce seroit faire une satyre indirecte de l'auteur & de sa compagnie; ce seroit supposer que l'académicien étoit sans talens, & qu'il n'a été reçu qu'à titre d'honête homme, titre très-estimable pour la société, mais insuffisant pour une Compagnie littéraire. Cependant comme il n'est pas sans exemple de voir adopter par les académiciens des hommes d'un talent très-foible, soit par faveur & mal-gré elle, soit autrement, c'est alors le devoir du secrétaire de se rendre, poür ainsi dire, médiateur entre sa Compagnie & le Public, en-palliant ou excusant l'indulgence de l'une sans manquer de respect à l'autre, & même à la *vérité*. Pour cela, il doit réunir avec choix & présenter sous un point de vue avantageux, ce qu'il peut y avoir de bon & d'utile dans les ouvrages de celui qu'il est obligé de louer. Mais si ces ouvrages ne fournissent absolument rien à dire, que faire alors? Se taire. Et si, par un malheur très-rare, la conduite a déshonoré les ouvrages, quel parti prendre? Louer les ouvrages.

C'est apparemment par ces raisons que les Académies des Sciences & des Belles Lettres n'imposent point au secrétaire la loi rigoureuse de faire l'*Éloge* de tous les académiciens: il seroit pourtant juste, & désirable même, que cette loi fût sévérement établie; il en résulteroit peut-être qu'on apporteroit, dans le choix des sujets, une sévérité plus constante & plus continue: le secrétaire, & sa compagnie par contre-coup, seroient plus intéressés à ne choisir que des hommes *louables*.

Concluons de ces réflexions, que le secrétaire d'une Académie doit, non seulement avoir une connoissance étendue des différentes matieres dont l'Académie s'occupe, mais posséder encore le talent d'écrire perfectioné par l'étude des Belles Lettres, la finesse de l'esprit, la facilité de saisir les objets & de les présenter, enfin l'Éloquence même. Cette place est donc celle qu'il est le plus important de bien remplir, pour l'avantage & pour l'honeur d'un Corps littéraire. L'Académie des Sciences doit certainement à M. de Fontenelle une partie de la réputation dont elle jouit: sans l'art avec lequel ce célebre écrivain a fait valoir la plupart des ouvrages de ses confreres, ces ouvrages, quoiqu'excellens, ne seroient connus que des savans seuls, ils resteroient ignorés de ce qu'on appele *le Public*; & la considération dont jouit l'Académie des Sciences, seroit moins générale. Aussi peut-on dire de M. de Fontenelle, qu'il a rendu la place dont il s'agit très-dangereuse à occuper: Les difficultés en sont d'autant plus grandes, que le genre d'écrire de cet auteur célebre est absolument à lui, & ne peut passer à un autre sans s'altérer; c'est une liqueur qui ne doit point changer de vase: il a eu, comme tous les grands écrivains, le style de sa pensée; ce style original & simple ne peut représenter agréablement & au naturel un autre esprit que le sien: en cherchant à l'imiter (j'en appele à l'expérience), on ne lui ressemblera que par les petits défauts qu'on lui a reprochés, sans atteindre aux beautés réelles qui font oublier ces taches légeres. Ainsi, pour réussir après lui, s'il est possible, dans cette carriere épineuse, il faut nécessairement prendre un ton qui ne soit pas le sien; il faut de plus, ce qui n'est pas le moins

difficile, acoutumer le Public à ce ton, & lui persuader qu'on peut être digne de lui plaire en se frayant une route différente de celle par laquelle il a coutume d'être conduit; car malheureusement le Public, semblable aux Critiques subalternes, juge d'abord un peu trop par imitation; il demande des choses nouveles, & se révolte quand on lui en présente. Il est vrai qu'il y a cette différence entre le Public & les Critiques subalternes, que celui-là revient bientôt, & que ceux-ci s'opiniâtrent. (*M. d'Alembert*.)

* ÉLOGE, LOUANGE, *Synonymes*.

(¶ Ces deux mots expriment également un témoignage honorable, conçu en des termes qui marquent l'estime.) (*M. Beauzée*.)

Ils different à plusieurs égards l'un de l'autre. *Louange*, au singulier & precédé de l'article *la*, se prend dans un sens absolu; *Éloge*, au singulier & précédé de l'article *le*, se prend dans un sens relatif. Ainsi, l'on dit: La *Louange* est quelquefois dangereuse; l'*Éloge* de telle persone est juste, est outré, &c.

Louange, au singulier, ne s'emploie guere, ce me semble, avec le mot *une*; on dit un *Éloge* plutôt qu'une *Louange*: du moins *Louange*, en ce cas, ne se dit guere que lorsqu'on *loue* quelqu'un d'une maniere detournée & indirecte. Exempl: Tel auteur a donné une *Louange* bien fine à son ami. (*M. d'Alembert*.)

(¶ Je crois qu'en toute occasion on peut dire, Une *Louange*, dès que l'on ajoute une épithete propre à spécifier: Une *Louange* fine, délicate, grossiere, directe, indirecte, juste, injuste, déplacée, outrée, &c. Il n'en est pas autrement du mot *Éloge*.) (*M. Beauzée*.)

Il semble aussi que, lorsqu'il est question des hommes, *Éloge* dise plus que *Louange*, du moins en ce qu'il suppose plus de titres & de droits pour être *loué*: on dit de quelqu'un, qu'il a été comblé d'*Éloges*, lorsqu'il a été *loué* beaucoup & avec justice; & d'un autre, qu'il a été accâblé de *Louanges*, lorsqu'on l'a *loué* à l'excès ou sans raison. (*M. d'Alembert*.)

(¶ Dans ces deux exemples, la différence vient des deux mots *Comblé* & *Accâblé*, & non pas des mots *Éloges* & *Louanges*: on diroit également, comblé de *Louanges*, & accâblé d'*Éloges*; on trouve le premier dans le Dictionaire de l'Académie. La distinction que l'on établit ici paroit donc nulle ou peu fondée.) (*M. Beauzée*.)

Au contraire en parlant de Dieu, *Louange* signifie plus qu'*Éloge*; car on dit, Les *Louanges* de Dieu.

Éloge se dit encore des harangues prononcées ou des ouvrages imprimés à la *Louange* de quelqu'un: *Éloge* funebre, *Éloge* historique, *Éloge* académique.

Enfin, ces mots different aussi par ceux auxquels on les joint: on dit, *Faire l'Éloge de quelqu'un*, & *Chanter les Louanges de Dieu*. (*M. d'Alembert*.)

(¶ Il me semble que l'*Éloge* est un témoignage honorable, rendu à quelque objet envisagé sous un point de vue particulier; & que la *Louange* est un témoignage honorable, rendu sans restriction.

Voilà pourquoi nous chantons les *Louanges* de Dieu, parce que rien n'y est repréhensible ou médiocre; & que nous donnons des *Éloges* aux hommes, parce qu'il y a du choix à faire & que le bon y est mêlé de mauvais. C'est pour cela aussi que la *Louange* est dangereuse pour les hommes, parce qu'elle peut persuader faussement à leur amour propre qu'ils sont irréprochables à tous égards; & que les *Éloges*, dispensés à propos, sont des avis indirects du choix que l'on fait pour *louer*. *Voyez* Applaudissemens, Louanges, *Syn.* & Vanter, Louer, *Synonymes*. (*M. Beauzée*.)

ÉLOQUENCE, s. f. *Belles Lettres*. L'*Éloquence* est née avant les regles de la Rhétorique, comme les langues se sont formées avant la Grammaire.

La Nature rend les hommes *éloquens* dans les grands intérêts & dans les grandes passions. Quiconque est vivement ému, voit les choses d'un autre œil que les autres hommes. Tout est pour lui objet de Comparaison rapide & de Métaphore: sans qu'il y prene garde, il anime tout, & fait passer dans ceux qui l'écoutent une partie de son enthousiasme.

Un philosophe très-éclairé a remarqué que le peuple même s'exprime par des figures; que rien n'est plus commun, plus naturel, que les tours qu'on appele Tropes.

Ainsi, dans toutes les langues, *le cœur brûle*, *le courage s'alume*, *les ieux étincelent*, *l'esprit est accablé*, *il se partage*, *il s'épuise*; *le sang se glace*, *la tête se renverse*; *on est enflé d'orgueil*, *énivré de vengeance*: la Nature se peint par-tout dans ces images fortes, devenues ordinaires.

C'est elle dont l'instinct enseigne à prendre d'abord un air, un ton modeste avec ceux dont on a besoin. L'envie naturele de captiver ses juges & ses maîtres, le recueillement de l'âme profondément frapée, qui se prépare à déployer les sentimens qui la pressent, sont les premiers maîtres de l'Art.

C'est cette même Nature qui inspire quelquefois des debuts vifs & animés; une forte passion, un danger pressant, appelent tout-d'un-coup l'imagination: ainsi, un capitaine des premiers califes, voyant fuir les Musulmans, s'écria: „ Où courez-„ vous? ce n'est pas là que sont les ennemis „.

On attribue ce même mot à plusieurs capitaines; on l'attribue à *Cromwel*. Les âmes fortes se rencontrent beaucoup plus souvent que les beaux esprits.

Rafi, un capitaine Musulman du temps même de Mahomet, voit les Arabes éfrayés qui s'écrient que leur Général Dérar est tué; *Eh! qu'importe*, dit-il, *que Dérar soit mort? Dieu est vivant & vous regarde; marchez*.

C'étoit un homme bien *éloquent*, que ce matelot anglois qui fit résoudre la guerre contre l'Espagne en 1740. *Quand les Espagnols, m'ayant mutilé*, *me*

me présenterent la mort, je recomandai mon âme à Dieu & ma vengeance à ma Patrie.

La Nature fait donc l'*Éloquence*; & si on a dit que les poëtes naissent & que les orateurs se forment, on l'a dit quand l'*Éloquence* a été forcée d'étudier les loix, le génie des juges, & la méthode du temps: la Nature seule n'est *éloquente* que par élans.

Les préceptes sont toujours venus après l'art. Tisias fut le premier qui recueillit les loix de l'*Éloquence*, dont la Nature donne les premieres regles.

Platon dit ensuite, dans son *Gorgias*, qu'un orateur doit avoir la subtilité des dialecticiens, la science des philosophes, la diction presque des poëtes, la voix & les gestes des plus grands acteurs.

Aristote fit voir ensuite que la véritable Philosophie est le guide secret de l'esprit dans tous les Arts: il creusa les sources de l'*Éloquence* dans son livre de la *Rhétorique*; il fit voir que la Dialectique est le fondement de l'art de persuader, & qu'être *éloquent* c'est savoir prouver.

Il distingua les trois genres, le délibératif, le démonstratif, & le judiciaire. Dans le délibératif il s'agit d'exhorter ceux qui déliberent, à prendre un parti sur la guerre & sur la paix, sur l'administration publique, *&c.* dans le démonstratif, de faire voir ce qui est digne de louange ou de blâme; dans le judiciaire, de persuader, d'absoudre, ou de condamner, *&c.* On sent assez que ces trois genres rentrent souvent l'un dans l'autre.

Il traite ensuite des passions & des mœurs que tout orateur doit connoître.

Il examine quelles preuves on doit employer dans ces trois genres d'*Éloquence*. Enfin, il traite à fond de l'Élocution, sans laquelle tout languit; il recomande les Métaphores, pourvu qu'elles soient justes & nobles; il exige sur-tout la convenance & la bienséance.

Tous ces préceptes respirent la justesse éclairée d'un philosophe, & la politesse d'un Athénien; & en donnant les regles de l'*Éloquence*, il est *éloquent* avec simplicité.

Il est à remarquer que la Grece fut la seule contrée de la terre où l'on connût alors les loix de l'*Éloquence*, parce que c'étoit la seule où la véritable *Éloquence* existât.

L'art grôssier étoit chez tous les hommes; des traits sublimes ont échapé par-tout à la Nature dans tous les temps: mais remuer les esprits de toute une Nation polie, plaire, convaincre & toucher à la fois, cela ne fut donné qu'aux Grecs.

Les Orientaux étoient presque tous esclaves: c'est un caractere de la servitude de tout exagérer; ainsi, l'*Éloquence* asiatique fut monstrueuse. L'Occident étoit barbare du temps d'Aristote.

L'*Éloquence* véritable commença à se montrer dans Rome du temps des Gracques, & ne fut perfectionée que du temps de Cicéron. Marc-Antoine l'orateur, Hortensius, Curion, César, & plusieurs autres, furent des hommes *éloquens*.

Cette *Éloquence* périt avec la république, ainsi que celle d'Athênes. L'*Éloquence* sublime n'apartient, dit-on, qu'à la liberté; c'est qu'elle consiste à dire des vérités hardies, à étaler des raisons & des peintures fortes. Souvent un maître n'aime pas la vérité, craint les raisons, & aime mieux un compliment délicat que de grands traits.

Cicéron, après avoir donné les exemples dans ses harangues, donna les préceptes dans son livre de l'*Orateur*; il suit presque toute la méthode d'Aristote, & l'explique avec le style de Platon.

Il distingue le genre simple, le tempéré, & le sublime.

Rollin a suivi cette division dans son *Traité des Études*; &, ce que Cicéron ne dit pas, il prétend que le tempéré est *une belle riviere ombragée de vertes forêts des deux côtés; le simple, une table servie proprement, dont tous les mets sont d'un goût excellent, & dont on banit tout rafinement; que le sublime foudroie, & que c'est un fleuve impétueux qui renverse tout ce qui lui résiste.*

Sans se mettre à *cette table*, sans suivre *ce foudre*, *ce fleuve*, & *cette riviere*, tout homme de bon sens voit que l'*Éloquence simple* est celle qui a des choses simples à exposer, & que la clarté & l'élégance sont tout ce qui lui convient.

Il n'est pas besoin d'avoir lu Aristote, Cicéron, & Quintilien, pour sentir qu'un avocat qui débute par un exord pompeux au sujet d'un mur mitoyen, est ridicule: c'étoit pourtant le vice du Bârcau jusqu'au milieu du dix-septieme siecle; on disoit avec emphase des choses triviales. On pouroit compiler des volumes de ces exemples; mais tous se réduisent à ce mot d'un avocat, homme d'esprit, qui, voyant que son adversaire parloit de la guerre de Troye & du Scamandre, l'interrompit en disant, *La Cour observera que ma partie ne s'appele pas* Scamandre, *mais* Michaut.

Le genre sublime ne peut regarder que de puissans intérêts, traités dans une grande assemblée.

On en voit encore de vives traces dans le Parlement d'Angleterre, on a quelques harangues qui y furent prononcées en 1739, quand il s'agissoit de déclarer la guerre à l'Espagne. L'esprit de Démosthene & de Cicéron semble avoir dicté plusieurs traits de ces discours, mais ils ne passeront pas à la postérité comme ceux des Grecs & des Romains, parce qu'ils manquent de cet art & de ce charme de la Diction qui mettent le sceau de l'immortalité aux bons ouvrages.

Le genre tempéré est celui de ces discours d'apareil, de ces harangues publiques, de ces complimens étudiés, dans lesquels il faut couvrir de fleurs la futilité de la matiere.

Ces trois genres rentrent encore souvent l'un dans l'autre, ainsi que les trois objets de l'*Éloquence* qu'Aristote considere; & le grand mérite de l'orateur est de les mêler à propos.

La grande *Éloquence* n'a guere pu en France être connue au Bârcau, parce qu'elle ne conduit pas aux honeurs comme dans Athênes, dans Rome,

& comme aujourd'hui dans Londres, & n'a point pour objet de grands intérêts publics : elle s'est réfugiée dans les Oraisons funebres, où elle tient un peu de la Poésie.

Bossuet, & après lui Fléchier, semblent avoir obéi à ce précepte de Platon, qui veut que l'Élocution d'un orateur soit quelquefois celle même d'un poëte.

L'*Éloquence* de la Chaire avoit été presque barbare jusqu'au P. Bourdaloue; il fut un des premiers qui firent parler la raison.

Les Anglois ne vinrent qu'ensuite, comme l'avoue Burnet, évêque de Salisburi. Ils ne connurent point l'Oraison funebre; ils éviterent dans les sermons les traits véhémens qui ne leur parurent point convenables à la simplicité de l'Évangile; & ils se défierent de cette méthode des divisions recherchées, que Fénélon condamne dans ses *Dialogues sur l'Éloquence*.

Quoique nos sermons roulent sur l'objet le plus important à l'homme, cependant il s'y trouve peu de ces morceaux frapans, qui, comme les beaux endroits de Cicéron & de Démosthene, sont devenus les modeles de toutes les nations occidentales. Le lecteur sera pourtant bien aise de trouver ici ce qui arriva la premiere fois que Massillon, depuis évêque de Clermont, prêcha son fameux sermon du petit Nombre des Élus; il y eut un endroit où un transport de saisissement s'empara de tout l'auditoire; presque tout le monde se leva à moitié par un mouvement involontaire : le murmure d'acclamation & de surprise fut si fort, qu'il troubla l'orateur, & ce trouble ne servit qu'à augmenter le pathétique de ce morceau : le voici.

„ Je suppose que ce soit ici notre derniere heure „ à tous, que les cieux vont s'ouvrir sur nos „ têtes, que le temps est passé & que l'éternité „ commence, que JÉSUS-CHRIST va paroître pour „ nous juger selon nos œuvres, & que nous „ sommes tous ici pour atendre de lui l'arrêt de „ la vie ou de la mort éternele : je vous le de„ mande, frapé de terreur comme vous, ne sé„ parant point mon sort du vôtre, & me met„ tant dans la même situation où nous devons „ tous paroître un jour devant DIEU notre juge : „ si JÉSUS-CHRIST, dis-je, paroissoit dès à présent „ pour faire la terrible séparation des justes & „ des pécheurs, croyez-vous que le plus grand „ nombre fût sauvé? Croyez-vous que le nombre „ des justes fût au moins égal à celui des pé„ cheurs? Croyez-vous que, s'il faisoit maintenant „ la discussion des œuvres du grand nombre qui „ est dans cette Église, il trouvât seulement dix „ justes parmi nous? En trouveroit-il un seul „ ? (Il y a eu plusieurs éditions différentes de ce discours, mais le fonds est le même dans toutes.)

Cette figure, la plus hardie qu'on ait jamais employée, & en même temps la plus à sa place, est un des plus beaux traits d'*Éloquence* qu'on puisse lire chez les nations anciennes & modernes; & le reste du discours n'est pas indigne de cet endroit si saillant.

De pareils chefs-d'œuvre sont très-rares; tout est d'ailleurs devenu lieu commun.

Les prédicateurs qui ne peuvent imiter ces grands modeles, feroient mieux de les apprendre par cœur & de les débiter à leur auditoire (supposé encore qu'ils eussent ce talent si rare de la Déclamation), que de prêcher dans un style languissant des choses aussi rebatues qu'utiles.

On demande si l'*Éloquence* est permise aux historiens; celle qui leur est propre consiste dans l'art de préparer les événemens, dans leur exposition toujours nette & élégante, tantôt vive & pressée, tantôt étendue & fleurie, dans la peinture vraie & forte des mœurs générales & des principaux personages, dans les réflexions incorporées naturélement au récit, & qui n'y paroissent point ajoutées. L'*Éloquence* de Démosthene ne convient point à Thucydide; une harangue directe qu'on met dans la bouche d'un héros qui ne la prononça jamais, n'est guere qu'un beau défaut, au jugement de plusieurs esprits éclairés. (VOLTAIRE.)

ÉLOQUENCE POÉTIQUE, *Belles Lettres*. Qui ne connoît pas le plaisir que nous avons à inspirer nos sentimens, à persuader nos opinions, à répandre nos lumieres, à multiplier ainsi notre âme? C'est un attrait qui, dans le moral, peut se comparer à celui de la réproduction physique, & peut-être l'un des premiers besoins de l'homme en société. La Poésie, dont c'est-là l'objet, a donc sa source dans la Nature.

Quant aux moyens d'instruire & de persuader, ils sont les mêmes en Philosophie, en *Éloquence*, en Poésie; & ce n'est pas ici le lieu de les examiner.

Il y a cependant un procédé que la Philosophie ne connoît pas, que l'*Éloquence* ne devroit pas connoître, & dans lequel la Poésie excelle : c'est l'art de la séduction, l'art de fraper l'âme du côté sensible, de l'intéresser à croire ce qu'on veut lui persuader, & de lui inspirer, pour le sentiment ou l'opinion qu'on lui propose, un penchant qui donne à la vrai-semblance tout le poids de la vérité. On sent combien cette *Éloquence* insinuante ou passionée est essentiele à la Poésie, qui n'est que feinte & illusion. C'est peu de se répandre dans le style poétique comme un feu élémentaire; elle s'y rassemble quelquefois en un foyer lumineux & brûlant, d'où elle écarte, comme autant de nuages, les ornemens qui l'obscurciroient, puissante de sa chaleur & brillante de sa lumiere. Alors la Poésie n'est que l'*Éloquence* même dans toute sa force & avec tous ses artifices. Voyez, dans l'*Iliade*, la harangue de Priam aux pieds d'Achille; dans Ovide, celles d'Ajax & d'Ulysse; dans Milton, celle de Satan; dans Corneille les scènes d'Auguste & de Cinna; dans Racine, les discours de Burrhus & de Narcisse au jeune Néron; dans la *Henriade*, la harangue de Potier aux États; celle de Brutus au Sénat, dans

la tragédie de ce nom ; dans la *Mort de César*, celle d'Antoine au Peuple, &c. C'est tour-à-tour le langage de Démosthene, de Cicéron, de Massillon, de Bossuet, à quelques hardiesses près, que la Poésie autorise, & que l'*Éloquence* elle-même se permet quelquefois.

Si l'on m'accuse de confondre ici les genres, que l'on me dise en quoi different l'*Éloquence* de Burrhus parlant à Néron, dans la tragédie de Racine, & celle de Cicéron parlant à César, dans la péroraison pour Ligarius ?

Toute la différence que je vois entre l'*Éloquence poétique* & l'*Éloquence oratoire*, c'est que l'une doit être l'élixir de l'autre. L'importance de la vérité rend l'auditeur patient ; au lieu que la fiction n'atache qu'autant qu'elle intéresse. L'*Éloquence* du poëte doit donc être plus animée, plus rapide, plus soutenue, que celle de l'orateur. L'un est libre dans le choix, dans la forme de ses sujets, il les soumet à son génie ; l'autre est commandé par ses sujets mêmes, & son génie en est dépendant ainsi, les détails épineux & languissans qu'on pardone à l'orateur, seroient justement reprochés au poëte.

L'*Éloquence* du poëte n'est donc que l'*Éloquence* exquise de l'orateur, appliquée à des sujets intéressans, féconds, & dociles ; & les divers genres d'*Éloquence* que les rhéteurs ont distingués, le délibératif, le démonstratif, le judiciaire, sont du ressort de l'Art poétique, comme de l'Art oratoire. Mais les poëtes ont soin de choisir de grandes causes à discuter, de grands intérêts à débatre. Auguste doit-il abdiquer ou garder l'empire du monde ? Ptolomée doit-il acorder ou refuser un asyle à Pompée ; & s'il le reçoit, doit-il le défendre, doit-il le livrer à César vif ou mort ? Attila doit-il s'aller au roi des François ou à l'Empereur des Romains, soutenir Rome chancelante sur le penchant de sa ruine, ou hâter les destins de l'empire françois encore au berceau ; écouter la gloire ou l'ambition ? Voilà de quoi il s'agit dans les délibérations de Corneille. Si la scène d'Attila est foiblement traitée, au moins est-elle grandement conçue, & l'idée seule en auroit dû imposer à Boileau. La scène délibérative qui mérite le mieux d'être placée à côté de celles que je viens de citer, est l'exposition de Brutus: le Sénat doit-il recevoir l'ambassadeur de Porsenna, & en l'écoutant, doit-il traiter avec l'envoyé du protecteur des Tarquins ; ou bien doit-il le refuser, & le renvoyer sans l'entendre ? Il n'est point de spectateur dont l'âme ne reste comme suspendue, tandis que de tels intérêts sont balancés & discutés avec chaleur. Ce qui rend encore plus théâtrales ces sortes de délibérations, c'est lorsque la cause publique se joint à l'intérêt capital d'un persoṅage intéressant, dont le sort dépend de ce qu'on va résoudre : car il faut bien se souvenir que l'intérêt individuel d'homme à homme, est le seul qui nous touche vivement. Les termes collectifs de peuple, d'armée, de république, ne nous présentent que des idées vagues. Rome, Carthage, la Grece, la Phrygie, ne nous intéressent que par l'entremise des persoṅages dont le destin dépend du leur. C'étoit une belle chose, dans *Inès*, que la scène où l'on délibere si Alphonse doit punir ou pardoner la révolte de son fils ; mais il falloit à ce jugement terrible un appareil imposant, & surtout dans les opinions un caractere majestueux & sombre, qui inspirât la crainte des loix & la pitié pour l'âme d'un pere. Cette scène, j'ose le dire, étoit au dessus des forces de la Motte : c'étoit à celui qui a peint l'âme d'Alvarez & l'âme de Brutus, de traiter cette situation, qui, faute d'*Éloquence* & de dignité, n'est ni touchante ni vrai-semblable.

On a voulu, je ne sais pourquoi, distinguer en Poésie le discours prémédité d'avec celui qui n'est pas censé l'être : l'expression n'a sa vrai-semblance que lorsqu'elle est telle que la Nature doit l'inspirer dans le moment. Toute la théorie de l'*Éloquence* poétique se réduit donc à bien savoir quel est celui qui parle, quels sont ceux qui l'écoutent, ce qu'on veut que l'on persuade aux autres & de régler sur ces raports le langage qu'on lui fait tenir.

Mais quelquefois aussi celui qui parle ne veut que répandre & soulager son cœur. Par exemple, lorsqu'Andromaque fait à Céphise le tableau du massacre de Troye, ou qu'elle lui retrace les adieux d'Hector, son dessein n'est pas de l'instruire, de la persuader, de l'émouvoir : elle n'atend, ne veut rien d'elle. C'est un cœur déchiré qui gémit, & qui, trop plein de sa douleur, ne demande qu'à l'épancher. Rien de plus naturel, tien de plus favorable au dévelopement des passions. Il est un degré où elles sont muetes, mais avant de parvenir à cet excès de sensibilité qui touche à l'insensibilité même, plus on est ému, moins on peut se suffire ; & si l'on n'a pas un ami fidele & sensible à qui se livrer, on espere en trouver un jour parmi les hommes ; on grave ses peines ou ses plaisirs sur les arbres, sur les rochers ; on les confine dans ses écrits aux siecles qui sont à naître, & qui les liront quand on ne sera plus ; ainsi, par une illusion vaine, mais consolante, on se survit à soi-même, & l'on jouit en idée de l'intérêt qu'on inspirera : c'est-là ce qui fonde la vrai-semblance de tous les genres de Poésie où l'âme, par un mouvement spontanée, dépose ses sentimens les plus cachés, ses affections les plus intimes : c'est-là sur-tout que les mœurs sont naivement exprimées, car dans toutes les autres scènes la nature est gênée, & peut se déguiser.

Plus la passion tient de la foiblesse, plus elle est facile à se répandre au dehors : l'amour a plus de confidens que la haine & que l'ambition ; celles-ci supposent dans l'âme une force qui sert à les renfermer. Achille, indigné contre Agamemnon, se retire seul sur le rivage de la mer ; s'il avoit aimé Briséis, il auroit eu besoin de Patrocle. Aussi l'Élégie, qui n'est autre chose que

le dévelopement de l'âme, préfere-t-elle l'amour à des sentimens plus sérieux & plus profonds; aussi nos poëtes qui ont mis au théâtre cette passion, que les Grecs dédaignoient de peindre, ont-ils trouvé dans le trouble, dans les combats, dans les mouvemens divers qu'elle excite, une source intarissable de la plus belle Poésie. Dans combien de sens opposés le seul Racine n'a-t-il pas vu les plis & les replis du cœur d'une amante? avec combien de passions diverses il a mêlé celle de l'amour! C'est sur-tout dans ces confidences insimes qu'il a eu l'art de ménager, c'est-là, dis-je, qu'il expose ou prépare l'effet touchant des situations, & qu'il établit sur les mœurs la vrai-semblance de la fable. Sans les trois scênes de Phedre avec Œnone, ce rôle, qui nous atendrit jusqu'aux larmes, eût été révoltant pour nous. Qu'on se rapele seulement ces vers:

Je me connois, je sais toutes mes perfidies,
Œnone, & ne suis point de ces femmes hardies,
Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
Ont su se faire un frons qui ne rougit jamais.
Je connois mes fureurs, je les rapele toutes;
Il me semble déja que ces murs, que ces voûtes,
Vont prendre la parole, & prêts à m'accuser,
Atendent mon époux pour le désabuser.

C'est-là de la vraie *Éloquence*; c'est-là ce qui gâgne les esprits en faveur du coupable odieux à lui même & tourmenté par ses remords. La fureur jalouse de Phedre s'irrite par la comparaison qu'elle fait, du bonheur d'Hippolyte & de son amante avec les maux qu'elle-même a souferts:

Ils suivoient sans remords leur penchant amoureux;
Tous les jours se levoient clairs & sereins pour eux;
Et moi, triste rebut de la Nature entiere,
Je me cachois au jour, je fuyois la lumiere:
La Mort est le seul dieu que j'osois implorer.

Et de là cet égarement & ce désespoir, qui rendent naturel & supportable le silence qu'elle a gardé sur l'innocence d'Hippolyte. Mais il n'en falloit pas moins pour obtenir grâce; & la fable d'Euripide, sans l'art de Racine, n'étoit pas digne du Théâtre françois. On a reproché à notre scêne tragique d'avoir trop de discours & trop peu d'action: ce reproche bien entendu peut être juste. Nos poëtes se sont engagés quelquefois dans des analyses de sentimens aussi froides que superflues; mais si le cœur ne s'épanche que parce qu'il est trop plein de sa passion, & lorsque la violence de ses mouvemens ne lui permet pas de les retenir, l'effusion n'en fera jamais ni froide ni languissante. La passion porte avec elle, dans ses mouvemens tumultueux, de quoi varier ceux du style; & si le poëte est bien pénétré de ses situations, s'il se laisse guider par la nature, au lieu de vouloir la conduire à son gré, il placera ces mouvemens où la nature les sollicite; & laissant couler le sentiment à pleine source, il en saura prévenir à propos l'épuisement & la langueur.

Les réflexions, les affections de l'âme qui servent d'alimens à cette espece de pathétique, peuvent se combiner, se varier à l'infini. Cependant comme elles ont pour base un caractere & une situation donnée, le poëte, en méditant sur les sentimens qu'il veut déveloper, peut y observer quelque méthode, & dans les circonstances les plus marquées, se donner quelques points d'apui. Je suppose, par exemple, Arianne exhalant sa douleur sur l'infidélité de Thésée: quel est celui qu'elle aime, à quel excès elle l'a aimé, ce qu'elle a fait pour lui, le prix qu'elle en reçoit, quels sermens il trahit, quelle amante il abandone, en quels lieux, dans quel moment, en quel état il la laisse, quel étoit son bonheur sans lui, dans quel malheur il l'a plongée, & de quel supplice il punit tant d'amour & tans de bienfaits; voilà ce qui se présente au premier coup d'œil. Que le poëte se plonge dans l'illusion; à mesure que son âme s'échaufera, tous ces germes de sentiment vont se déveloper d'eux-mêmes.

Comme c'est-là sur-tout que se manifestent les affections de l'âme, & que les traits les plus déliés, les nuances les plus délicates des caracteres se font sentir; cette sorte de scêne exige & suppose une profonde étude des mœurs. Les commençans ne demandent pas mieux que de s'épargner cette étude; & l'exemple du Théâtre anglois, encore barbare auprès du nôtre, leur fait donner tout aux mouvemens, aux tableaux, & aux situations, c'est-à-dire, au squelete de la Tragédie. Ainsi, pour éviter la langueur & la molesse qu'on nous reproche, on tombe dans un excès contraire, la sécheresse & la dureté. Il est plus facile de sentir que d'indiquer précisément quel est, entre ces deux excès, le milieu que l'on devroit prendre; mais on le trouvera sans peine, si, renonçant à la fole vanité de briller par les détails, l'on se pénetre à fond du sentiment que l'on doit exprimer. Mais l'*Éloquence* poétique n'est jamais plus animée, plus véhémente, plus rapide, que dans les momens où les intérêts, les sentimens, les passions se combatent. *Voyez* DIALOGUE. (*M. MARMONTEL.*)

ÉLOQUENT, E, adj. *Belles Lettres*. On apele ainsi ce qui persuade, touche, émeut, éleve l'âme: on dit, Un auteur *éloquent*, Un discours *éloquent*, Un geste *éloquent*. *Voyez* aux mots ÉLOCUTION & ÉLOQUENCE, les qualités que doit avoir un discours *éloquent*. (*M. D'ALEMBERT.*)

EMBLÊME, s. m. *Belles Lettres*. Image ou tableau qui, par la représentation de quelque histoire ou symbole connu, acompagnée d'un mot ou d'une légende, nous conduit à la connoissance d'une autre chose ou d'une moralité. *Voyez* DEVISE & ÉNIGME.

L'image de Scévola tenant sa main sur un foyer embrâsé, avec ces mots au dessous: *Agere & pati fortia romanum est* (Il est d'un Romain

d'agir & de souffrir avec courage), est un *Emblême*.

L'*Emblême* est un peu plus clair & plus facile à entendre que l'Énigme. Gale définit le premier un tableau ingénieux qui représente une chose à l'œil, & une autre à l'esprit.

Les *Emblêmes* du célebre Alciat sont fameux parmi les savans.

Les Grecs donnoient aussi le nom d'*Emblêmes* aux ouvrages en mosaïque, & même à tous les ornemens de vases, de meubles, & d'habits; & les Romains l'ont aussi employé dans le même sens. Cicéron, reprochant à Verrès les larcins des statues, vases, &c. & autres ouvrages précieux qu'il avoit enlevés aux Siciliens, appele *Emblemata* les ornemens qui y étoient attachés, & qu'on en pouvoit séparer, auxquels ils ont aussi comparé les figures & les ornemens du discours. C'est ainsi qu'un ancien poëte latin disoit d'un orateur, que tous ses mots étoient arangés comme des pieces de mosaïque:

. . . . Ut tesserulæ omnes,
Arte pavimenti atque emblemate vermiculatæ.

Les jurisconsultes ont aussi conservé cette expression dans le même sens, c'est-à-dire, pour tout ornement surajouté & qu'on peut séparer du corps d'un ouvrage. Dans notre langue le mot *Emblême* ne signifie qu'une *peinture*, une image, un bas-relief, qui renferme un sens moral ou politique.

Ce qui distingue l'*Emblême* de la Devise, c'est que les paroles de l'*Emblême* ont toutes seules un sens plein & achevé, & même tout le sens & toute la signification qu'elles peuvent avoir jointes avec la figure. On ajoute encore cette différence, que la Devise est un symbole déterminé à une persone, ou qui exprime quelque chose qui la concerne en particulier; au lieu que l'*Emblême* est un symbole plus général. Ces différences deviendront plus sensibles, pour peu qu'on veuille comparer l'*Emblême* que nous avons cité avec une Devise; par exemple, celle qui représente une bougie alumé, avec ces mots, *Juvando consumor* (Je me consume en servant): il est clair que ce dernier symbole est beaucoup moins général que le premier.

L'image de Scévola tenant sa main sur un foyer embrâsé, avec ces mots au dessous, *Agere & pati fortia romanum est* (Il est d'un Romain d'agir & de soufrir avec courage); c'est un *Emblême*, où la maxime générale est apuiée d'un exemple particulier.

Une bougie alumée, avec ces mots, *Juvando consumor* (Je me consume en servant); c'est une *Devise*, où un phénomene physique devient par comparaison l'image du caractere de quelque particulier, qui se consacre jusqu'à la fin à l'utilité publique. Il est clair que ce dernier symbole est beaucoup moins général que le premier. (*L'Abbé* Mallet.)

(N.) Emblême. *Belles Lettres*. On n'a pas assez nétement distingué le Symbole, la Devise, & l'*Emblême*.

Le Symbole est un signe relatif à l'objet dont on veut réveiller l'idée; & cette relation est tantôt réelle, tantôt fictive & de convention. La faucille est le Symbole des moissons, la balance est le Symbole de la justice. *Voyez* Symbole.

La Devise est l'expression simple ou figurée du caractere, du génie, de la conduite habituele d'une persone, d'une famille, d'une nation, d'un corps politique, militaire, civil, littéraire, &c. & tantôt elle ne s'énonce que par des mots, comme celle du chevalier Bayard, *Sans peur & sans reproche*; tantôt elle joint à ces mots une figure allégorique dont elle exprime le raport, comme celle du prince Eugene, un aigle regardant le soleil, avec ces mots, *Natus ad sublimia*: ou comme celle de Maximilien de Béthune, grand maître de l'artillerie, inventée par Robert Étienne, & le chef-d'œuvre des Devises, un aigle portant la foudre, avec ces mots, *Quo jussa Jovis*. *Voyez* Devise.

L'*Emblême* est un petit tableau, qui exprime allégoriquement une pensée morale ou politique, comme lorsqu'on a fait de la fortune une femme svelte & légere, un pied en l'air, touchant à peine du bout de l'autre pied un point d'une roue ou d'un globe, & tenant dans ses mains un voile enflé par le vent.

On voit par cet exemple que, lorsque la pensée est clairement & distinctement exprimée par le tableau, elle peut se passer du secours des paroles; & c'est alors que l'*Emblême* est parfait. Telles sont ces deux figures antiques de l'Amour, l'un sur un centaure qu'il a dompté, l'autre sur un char atelé de deux lions qu'il a soumis au frein. Telle est encore, pour exprimer l'Envie, l'image d'une femme seche & hideuse qui ronge des serpens.

Mais lorsque le raport de l'image à l'idée n'est pas assez sensible, on l'indique par quelques mots; & c'est ce qu'on appele *Lemme*. La figure de Janus à deux visages exprimera distinctement la réunion de la prévoyance & du souvenir, si sous l'*Emblême* on met un mot qui éveille l'idée de la prudence. L'imprudence au contraire sera visiblement caractérisée dans l'image de la chevre qui alaite un petit loup, & n'aura pas besoin de *Lemme*.

Le mérite du *Lemme* est d'être laconique, & de ne jeter qu'un seul trait de lumiere sur la figure dont il s'agit d'éclairer le sens; de maniere qu'on laisse encore à l'esprit le plaisir d'un travail léger pour achever d'entendre cette espece d'Énigme ou d'Apologue. En effet, l'*Emblême* ne differe de l'Énigme qu'en ce qu'il est moins obscur, & ne differe de l'Apologue qu'en ce qu'il est moins dévelopé. L'*Emblême* est un apologue

dont le sujet peut se peindre aux ieux dans une seule image. Ainsi, dès que l'action de l'Apologue est simple & n'a qu'un instant, on peut le réduire en *Emblême*. Telle est, par exemple, la fâble du serpent qui ronge la lime. Il n'en est pas de même de la fâble du lion & du rat, ou de la colombe & de la fourmi; parce que l'action a deux momens, & que, si l'on ne peint que l'un des deux, il n'y a plus aucun sens moral. Ainsi, nulle action successive ne peut convenir à l'*Emblême*; & de là vient qu'il est plus difficile de trouver pour l'*Emblême* que pour l'Apologue, des sujets dont un esprit juste & délicat soit satisfait. La grande difficulté de l'*Emblême*, c'est qu'il doit dire quelque chose d'ingénieux & ne le dire qu'à demi. Il n'aura plus rien de piquant, si la pensée est commune ou complétement exprimée. Il doit présenter un raport éloigné, mais juste & qui mérite d'être aperçu. Rien de plus agréable, par exemple, pour exprimer les douceurs de la paix, que l'image de la colombe faisant son nid dans un casque, ou celle des abeilles y déposant leur miel. L'image du statuaire, le ciseau à la main, éfrayé de son propre ouvrage, celle des enfans qui redoutent la chute des boules de savon qu'ils ont souflées en l'air, ont à la fois cette justesse & cette nouveauté piquante: le sens en est mystérieux, mais pourtant facile à saisir.

Plus l'objet de l'*Emblême* sera noble, plus il donnera d'élévation & de grandeur à la pensée. Ainsi, l'image du dragon qui planant au milieu des airs étoufe un serpent dans ses grifes, est l'expression la plus sublime du mérite vainqueur de l'envie.

Mais lors même que l'image est humble, elle doit avoir sa noblesse, & sur-tout ne rien présenter de rebutant pour l'imagination.

Une autre qualité très-désirable dans l'*Emblême*, c'est que le tableau en soit facile à exécuter, non seulement par le pinceau, mais par le ciseau & le burin; & pour cela il faut que l'objet en soit d'une forme distincte, indépendament des couleurs. Cette regle est prise dans la destination des *Emblêmes*, qu'on exécute le plus souvent en gravure ou en bas-relief. Ainsi, rien de confus, de compliqué dans ce petit tableau, rien qu'un trait de crayon ne puisse rendre sensible aux ieux. C'est ce qu'on a le moins observé dans ce nombre infini d'*Emblêmes* dont on nous a fait des recueils.

Enfin, l'*Emblême* n'est jamais qu'une Métaphore qui parle aux ieux; & pour en bien connoître l'artifice & les regles, soit quant à la justesse, soit pour les convenances, *voyez* Image & Métaphore.

On sait du reste que les anciens appeloient *Emblêmes* les ornemens qu'on ajoutoit aux vases, aux lambris, aux colonnes, & qui pouvoient s'en détacher. Cicéron reproche à Verrès d'avoir enlevé les *Emblêmes* des vases qu'il avoit trouvés en Sicile. C'étoient des festons, des guirlandes, des bas-reliefs en or & en argent. Le sens du mot a été restreint aux figures allégoriques que l'imagination des artistes inventoit pour ces ornemens.

On appele aussi, par extension, *Emblêmes*, les figures allégoriques dont on fait le corps des Devises; & en effet c'est la même espece d'images, mais relatives dans la Devise à un caractere particulier, & dans l'*Emblême* à une idée générale. *Voyez* Devise, (*M. Marmontel.*)

(N.) Emblême. Tout est *Emblême* & Figure dans l'Antiquité. On commence en Chaldée par mettre un bélier, deux chevreaux, un taureau dans le ciel pour marquer les productions de la terre au printemps. Le feu est le Symbole de la divinité dans la Perse; le chien céleste avertit les Égyptiens de l'inondation du Nil; le serpent qui cache sa queue dans sa tête, devient l'image de l'éternité. La nature entiere est peinte & déguisée.

Vous retrouvez encore dans l'Inde plusieurs de ces anciens statues éfrayantes & grôssieres, qui représentent la vertu munie de dix grandes bras avec lesquels elle doit combatre les vices, & que quelques missionaires ont prises pour le portrait du diâble, ne doutant pas que tous ceux qui ne parloient pas françois ou italien n'adoraffent le diâble.

Mettez tous ces symboles de l'Antiquité sous les ieux de l'homme du sens le plus droit qui n'en aura jamais entendu parler, il n'y comprendra rien; c'est une langue qu'il faut aprendre.

Les anciens poëtes théologiens furent dans la nécessité de donner à Dieu des ieux, des mains, des pieds, de l'annoncer sous la figure d'un homme.

Saint Clément d'Alexandrie raporte ces vers de Xénophanès le Colophonien:

Grand Dieu, quoi que l'on fasse, quoi qu'on ose feindre,
On ne peut te comprendre, & moins encor te peindre.
Chacun figure en toi ses attributs divers;
Les oiseaux te feroient voltiger dans les airs,
Les bœufs te prêteroient leurs cornes ménaçantes,
Les lions t'armeroient de leurs dents déchirantes.

(*Voyez* Clément d'Alexandrie *Stromatum* L. V, pag. 601, Édit. de Colonie 1688.)

L'ancien Orphée de Thrace, ce premier théologien des Grecs, fort antérieur à Homere, s'exprime ainsi, selon le même Clément d'Alexandrie:

Sur son trône éternel assis dans les nuages,
Immobile, il régit les vents & les orages;
Ses pieds pressent la terre; & du vague des airs
Sa main touche à la fois aux rives des deux mers;
Il est principe, fin, milieu de toutes choses.

Tout est donc Figure & *Emblême*: les philosophes, & sur-tout ceux qui avoient voyagé dans l'Inde, employerent cette méthode; leurs préceptes étoient des *Emblêmes*, des Énigmes.

N'atisez pas le feu avec une épée, c'est-à-dire, n'irritez point des hommes en colere.

Ne mettez point la lampe sous le boisseau. — Ne cachez point la vérité aux hommes.

Abstenez-vous de féves. — Fuyez souvent les assemblées publiques dans lesquelles on donnoit son suffrage avec des féves blanches ou noires.

N'ayez point d'hirondele dans votre maison. — Qu'elle ne soit point remplie de babillards.

Dans la tempête adorez l'écho. — Dans les troubles civils retirez-vous à la campagne.

N'écrivez point sur la neige. — N'enseignez point les esprits mous & foibles.

Ne mangez ni votre cœur, ni votre cervelle. — Ne vous livrez ni au chagrin ni à des entreprises trop difficiles, &c.

Telles sont les maximes de *Pythagore*, dont le sens n'est pas difficile à comprendre.

Le plus beau de tous les *Emblêmes* est celui de Dieu, que Timée de Locre figure par cette idée: *Un cercle dont le centre est par-tout, & la circonférence nulle part*. Platon adopta cet *Emblême*; Pascal l'avoit inséré parmi les matériaux dont il vouloit faire usage, & qu'on a intitulé ses *Pensées*.

En Métaphysique, en Morale, les anciens ont tout dit. Nous nous rencontrons avec eux, ou nous les répétons. Tous les livres modernes de ce genre ne sont que des redites.

Plus vous avancez dans l'Orient, plus vous trouvez cet usage des *Emblêmes* & des Figures établi; mais plus aussi ces images sont-elles éloignées de nos mœurs & de nos coutumes.

C'est sur-tout chez les Indiens, les Égyptiens, les Syriens, que les *Emblêmes* qui nous paroissent les plus étranges, étoient consacrés. C'est-là qu'on portoit en procession avec le plus profond respect les deux organes de la génération, les deux symboles de la vie. Nous en rions; nous osons traiter ces peuples d'idiots barbares, parce qu'ils remercioient Dieu innocemment de leur avoir donné l'être. Qu'auroient-ils dit, s'ils nous avoient vus entrer dans nos temples avec l'instrument de la destruction à notre côté?

À Thebes on représentoit les péchés du peuple par un bouc. Sur la côte de Phénicie, une femme nue avec une queue de poisson étoit l'*Emblême* de la Nature.

Il ne faut donc pas s'étoner si cet usage des Symboles pénétra chez les Hébreux, lorsqu'ils eurent formé un corps de peuple vers le désert de la Syrie.

Un des plus beaux *Emblêmes* des livres de l'Écriture est ce morceau de l'*Ecclésiaste*:

Quand les travailleuses au moulin seront en petit nombre & oisives, quand ceux qui regardoient par les trous s'obscurciront, que l'amandier fleurira, que la sauterele s'engraissera, que les câpres tomberont, que la cordelete d'argent se cassera, que la bandelete d'or se retirera, ... & que la cruche se brisera sur la fontaine ....

Cela signifie que les vieillards perdent leurs dents, que leur vue s'afoiblit, que leurs cheveux blanchissent comme la fleur de l'amandier, que leurs pieds s'enflent comme la sauterele, que leurs cheveux tombent comme les feuilles du câprier, qu'ils ne sont plus propres à la génération, & qu'alors il faut se préparer au grand voyage.

Hérodote nous raconte qu'un roi des Scythes envoya pour présent à Darius un oiseau, une souris, une grenouille, & cinq fleches. Cet *Emblême* signifioit que, si Darius ne fuyoit aussi vite qu'un oiseau, qu'une grenouille, qu'une souris, il seroit percé par les fleches des Scythes.

C'est ainsi que *Sextus Tarquinius*, consultant son pere, que nous appelons *Tarquin le superbe*, sur la maniere dont il devoit se conduire avec les Gabiens, Tarquin, qui se promenoit dans son jardin, ne répondit qu'en abatant les têtes des plus hauts pavots. Son fils l'entendit & fit mourir les principaux citoyens. C'étoit l'*Emblême* de la tyrannie. (*Voltaire*.)

(N.) EMMI, anc. prép. Au milieu de. Dans. *Emmi les champs*, ou au milieu des champs. On trouve cette phrase deux fois dans le roman de *Daphnis & Chloé* par Amyot.

Cette préposition valoit mieux que la phrase *au milieu de*, & elle dit autre chose que *dans* ou *en*; *Emmi* fait naître accessoirement l'idée d'un être isolé, ou négligé, ou abandoné. *Cette maison est emmi les camps* (maison isolée); *Ce troupeau paissoit emmi les bois* (troupeau abandoné à son caprice); *il avoit laissé sa vieille panetiere emmi les prés* (panetiere négligée, abandonée): que dans ces exemples on mette *Dans* au lieu d'*Emmi*, les idées accessoires disparoissent: qu'on mette *Au milieu de*, c'est quelquefois le même défaut, & toujours une longueur traînante.

Pourquoi abandoner un mot nécessaire? pourquoi le juger mauvais pour n'avoir pas été employé? n'est-ce pas une fausse délicatesse? Ce mot n'est pas plus mal-sonant que *Parmi*, qui n'a pas le même sens, quoi qu'en dise le dictionaire de Trévoux: je connois mieux l'énergie d'*Emmi*, parce qu'il est encore usité dans le patois de ma province. *Parmi* c'est *par mi* (par le milieu, à travers le milieu, *per medium*): *Emmi* c'est *en mi* (en milieu, *in medio*). Le premier est relatif aux choses nombrées, *Parmi mes livres*, *Parmi les hommes*: le second, à un espace déterminé, *Emmi les champs*, *Emmi les prés*.

Que quelques-uns de nos poëtes osent risquer *Emmi* dans la Poésie pastorale, & il rentrera aisément en honeur: *Multa renascentur quæ jam cecidere*. Hor. de *Arte poet.* 70. (*M. Beauzée*.)

(N.) EMPHASE, s. f. En latin *Emphasis*, en grec Ἔμφασις, mot composé de ἐν (*in*) &

de φαίνω (*ostendo*) : il signifie donc littéralement *action de montrer en évidence*, *illustration*. Ce mot, dans notre langue, a plusieurs acceptions : on le prend tantôt pour la magnificence, la pompe, l'éclat du style ; quelquefois pour une recherche minutieuse dans l'élocution ou dans la déclamation.

Dans le premier sens, M. Crévier appele *Emphase*, l'emploi d'un mot qui dit beaucoup dans la place où il est, & qui donne plus à penser qu'il n'exprime ; *altiorem præbens intellectum quam quem verba per se ipsa declarant*, dit Quintilien, (*Inst.* VIII, *iij.*) Ainsi, dans le transport de la fureur, Mithridate, se voyant refuser par Monime qu'il veut élever au rang de son épouse, s'écrie (*Mithridate*, IV, 5.) :

Est-ce Monime ? Est suis-je Mithridate ?

C'est comme s'il disoit : *Quoi, Monime, faite pour être mon esclave, à qui j'acordois la faveur la plus signalée qu'elle dût jamais espérer, ose me braver ! Est-ce bien Monime qui me parle ? Suis-je Mithridate, cet homme que la crainte précede toujours & que Monime eût dû ne point refuser ?*

Les noms de *Rome* & de *Romain* sont souvent employés avec *Emphase*, & par les anciens & par les modernes. Sertorius, dans la tragédie de son nom par Corneille, (III, 2.) dit à Pompée :

Vous me pouriez sans doute épargner quelque peine,
Si vous vouliez avoir l'âme toute romaine ;

Une *âme toute romaine* est une âme en qui regne l'amour de la liberté, qui sacrifie tous les autres intérêts à celui-là seul ; capable de se dévouer pour la gloire de sa patrie, comme Régulus, Mutius, &c ; & qui, dans le cas dont il s'agit, se détermineroit à quiter Sylla, oppresseur de la liberté, pour se réunir au parti de ceux qui la vengent. Toutes ces idées sont ici renfermées dans le seul mot d'*âme romaine*.

C'est en ce sens que Corneille (*Cinna*, III, 4.) fait dire par Émilie :

Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose !
Aux deux bouts de la terre en est-il un si vain,
Qu'il prétende égaler un citoyen romain ?

L'*Emphase*, d'après l'idée qu'on en donne ici, ne differe guere de ce qu'on nomme *Énergie*, si ce n'est la même chose.

Dans le second sens, *Emphase* se prend en mauvaise part, & marque un défaut, soit dans les paroles soit dans l'action de l'orateur. On dit d'un prédicateur, qu'il prononce avec *Emphase*, qu'il y a beaucoup d'*Emphase* dans ses compositions ; ce qui loin d'être un éloge, est au contraire la critique d'une affectation déplacée, soit dans la prononciation soit dans les tours de l'élocution. *Quel supplice*, dit la Bruyere (Ch. I.), *que celui d'entendre déclamer pompeusement un froid discours, ou prononcer de médiocres vers avec toute* l'Emphase *d'un mauvais poëte !* (M. BEAUZÉE.)

(N.) EMPIRE, REGNE, *Synonymes*. *Empire* a une grâce particuliere lorsqu'on parle des peuples ou des nations. *Regne* convient mieux à l'égard des princes. Ainsi, l'on dit, L'*Empire* des Assyriens, & l'*Empire* des Turcs ; le *Regne* des Césars, & le *Regne* des Paléologues. Le premier de ces mots, outre l'idée d'un pouvoir de gouvernement ou de souveraineté, qui est celle qui le rend synonyme avec le second, a deux autres significations : l'une marque l'espece ou plutôt le nom particulier de certains États, ce qui peut le rendre synonyme avec le mot de ROYAUME (*Voyez* l'article suivant); l'autre marque une sorte d'autorité qu'on s'est acquise, ce qui le rend encore synonyme avec les mots d'AUTORITÉ & de POUVOIR, (*Voyez* AUTORITÉ, POUVOIR, EMPIRE, *Syn.*) Il n'est point ici question de ces deux derniers sens ; c'est seulement sous la premiere idée, & par raport à ce qu'il a de commun avec le mot *Regne*, que nous le considérons à présent, & que nous en faisons le caractere.

L'époque glorieuse de l'*Empire* des Babyloniens est le *Regne* de Nabuchodonosor ; celle de l'*Empire* des Perses est le *Regne* de Cyrus ; celle de l'*Empire* des Grecs est le *Regne* d'Alexandre ; celle de l'*Empire* des Romains est le *Regne* d'Auguste : ce sont les quatre grands *Empires* prédits par le prophete Daniel.

Donner à Rome l'*Empire* du monde, c'est une pensée fausse dans le sens littéral ; & quelque beauté qu'on y trouve dans le figuré, elle sent toujours la dépendance d'un sujet, qui parle de ses maîtres ou du moins de ceux qui l'ont *été*. Je ne crois pas qu'un orateur russien ou chinois s'en servît en faisant l'éloge des Romains ; nous-mêmes nous ne nous en servons point en parlant de l'*Empire* des autres nations sous la puissance desquelles nous n'avons pas été, quoiqu'elles aient étendu leur domination aussi loin & sur d'aussi vastes contrées que l'a fait Rome. Louer un prince par le nombre des guerres & des victoires arivées sous son *Regne*, c'est saisir ce que la gloire a de brillant : le louer par la douceur, par l'équité, & par la sagesse de son *Regne*, c'est choisir ce que la gloire a de solide.

Le mot d'*Empire* s'adapte au gouvernement domestique des particuliers, aussi-bien qu'au gouvernement public des Souverains : on dit d'un pere, qu'il a un *Empire* despotique sur ses enfans ; d'un maître, qu'il exerce un *Empire* cruel sur ses valets ; d'un tyran, que la flaterie triomphe, & que la vertu gémit sous son *Empire*.

Le mot de *Regne* ne s'applique qu'au gouvernement

ment public ou général, & non au particulier; on ne dit pas qu'une femme est malheureuse sous le *Regne*, mais bien sous l'*Empire* d'un jaloux. Il entraîne même dans le figuré cette idée de pouvoir souverain & général : c'est par cette raison qu'on dit, Le *Regne*, & non l'*Empire* de la vertu ou du vice; car alors on ne suppose ni dans l'un ni dans l'autre un simple pouvoir particulier, mais un pouvoir général sur tout le monde & en toute occasion. Telle est aussi la raison qui est cause d'une exception dans l'emploi de ce mot, à l'égard des amans qui se succedent dans un même objet, de ce qu'on qualifie du nom de *Regne* le temps passager de leurs amours; parce qu'on suppose que, selon l'effet ordinaire de cette aveugle passion, chacun d'eux a dominé sur tous les sentimens de la persone qui s'est successivement laissé vaincre.

Ce n'est ni les longs *Regnes* ni leurs fréquens changemens qui causent la chute des *Empires*; c'est l'abus de l'autorité.

Toutes les épithetes qu'on donne à *Empire* pris dans le sens où il est synonyme avec *Regne*, convienent aussi à celui-ci : mais celles qu'on donne à *Regne* ne convienent pas toutes à *Empire*, dans le sens même où ils sont synonymes. Par exemple, on ne joint pas avec *Empire*, comme avec *Regne*, les épithetes de Long & de Glorieux; on se sert d'un autre tour de phrase pour exprimer la même chose.

L'*Empire* des Romains a été d'une plus longue durée que l'*Empire* des Grecs; mais la gloire de celui-ci a été plus brillante par la rapidité des conquêtes. Le *Regne* de Louis XIV a été le plus long & l'un des plus glorieux de la monarchie. (*L'Abbé Girard.*)

(N.) EMPIRE, ROYAUME, *Synonymes*. Ce sont des noms qu'on donne à différens États, dont les princes prenent le titre d'Empereur ou de Roi; ce n'est pourtant pas cela seul qui en fait la différence.

Il me semble que le mot d'*Empire* fait naître l'idée d'un État vaste & composé de plusieurs peuples; que celui de *Royaume* marque un État plus borné, & fait sentir l'unité de la nation dont il est formé. C'est peut-être de cette différence d'idées que vient la différente dénomination de quelques États, & le titre qu'en ont pris les princes : je remarque du moins que, si ce n'en est pas la cause, cela se trouve ordinairement ainsi; comme on le voit dans l'*Empire* d'Allemagne, dans l'*Empire* de Russie, & dans l'*Empire* Ottoman, dont tout le monde connoît la diversité des peuples & des nations qui les composent. Au lieu que, dans les États qui portent le nom de *Royaume*, tels que la France, l'Espagne, l'Angleterre, & la Pologne, on voit que la division en provinces n'empêche pas que ce ne soit toujours un même peuple, & que l'unité de la nation ne subsiste, quoique partagée en plusieurs cantons.

Il y a dans les *Royaumes* uniformité de loix fondamentales; les différences des loix particulieres & de la jurisprudence n'y sont que des variétés d'usage, qui ne nuisent point à l'unité de l'administration politique : c'est même de cette uniformité ou de la fonction du gouvernement que les mots de *Roi* & de *Royaume* tirent leur origine; c'est pourquoi il n'y a jamais qu'un prince, ou du moins qu'un ministre souverain, quoiqu'administré par plusieurs. Il n'en est pas de même dans les *Empires* : une partie se gouverne quelquefois par des loix fondamentales très-différentes de celles par lesquelles une autre partie du même *Empire* se gouverne; cette diversité y rompt l'unité de gouvernement; & ce n'est que la soumission, dans certains chefs, au commandement d'un supérieur général, qui fait l'union de l'État : c'est aussi précisément de ce droit de commander que tirent leur étymologie les mots d'*Empereur* & d'*Empire*; de là vient qu'on y voit plusieurs Souverains & des *Royaumes* même en être membres.

L'État romain fut un *Royaume*, tant qu'il ne fut formé que d'un seul peuple, soit originaire soit incorporé : le nom d'*Empire* ne lui convint & ne lui fut donné, que lorsqu'il eut soumis d'autres peuples étrangers, qui, en devenant membres de cet État, ne cesserent pas pour cela d'être des nations différentes, & sur lesquels les Romains n'établirent qu'une domination de commandement, & non d'administration.

Un *Royaume* ne sauroit atteindre à l'étendue que peut avoir un *Empire*, parce que l'unité de gouvernement & d'administration, sur laquelle est fondé le *Royaume*, ne va pas si loin & demande plus de temps que le simple exercice de la supériorité & le droit de recevoir certains hommages, qui suffisent pour former les *Empires*.

Les avantages qu'on trouve dans la société d'un corps politique contribuent autant, de la part des sujets, à former les *Royaumes*, que l'envie de dominer, de la part des princes. La seule ambition forme le plan des *Empires*, qui pour l'ordinaire ne s'établissent & ne se soutienent que par la force des armes. (*L'Abbé Girard.*)

EN & DANS. Prépositions qui ont raport au lieu & au temps. En *France*, En *un an*, En *un jour*; Dans *la ville*, Dans *la maison*, Dans *dix ans*, Dans *la semaine*. L'abbé Girard dans ses *Synonymes*, Vaugelas, le P. Bouhours, & quelques autres grammairiens ont fait des observations particulieres sur ces deux prépositions; en effet, dans l'Élocution usuele, il y a bien des occasions où l'une n'a pas le même sens que l'autre.

On peut recueillir de l'abbé Girard & des autres grammairiens, que *Dans* emporte avec soi une idée accessoire, ou de singularité ou de détermination individuele, & voilà pourquoi *Dans* est toujours suivi de l'article devant les noms appellatifs, au lieu que *En* emporte un sens qui n'est point resserré à une idée singuliere. C'est ainsi qu'on dit d'un domestique. *Il est* En *maison*,

c'est-à-dire, DANS *une maison quelconque ;* au lieu que, si l'on disoit qu'*il est* DANS *la maison*, on désigneroit une maison individuele déterminée par les circonstances.

On dit, *Il est* EN *France*, c'est-à-dire, EN *quelque lieu de la France : Il est* EN *ville*, cela veut dire qu'*il est hors de la maison*, mais qu'on ne sait pas en quel endroit particulier de la ville il est allé. On dit, *Il est* EN *prison*, ce qui ne désigne *aucune prison quelconque ;* mais si on dit, *Il est* DANS *la prison du Fort l'Évêque* ou *de S. Martin*, voilà une idée plus précise : *Il est* DANS *les cachots*, c'est ajouter une idée plus particuliere à l'idée d'*être* EN *prison ;* aussi exprime-t-on l'article en ces occasions. *Il est* EN *liberté*, *Il est* EN *fureur*, *Il est* EN *apoplexie :* toutes ces expressions marquent un état ; mais bien moins déterminé que lorsqu'on dit, *Il est* DANS *une entiere liberté*, *Il est* DANS *une extrême fureur*. On dit, *Il est* EN *Espagne*, & on dit, *Il est* DANS *le royaume d'Espagne ; Il est* EN *Languedoc*, & *Il est* DANS *la province de Languedoc*.

Cette distinction d'idée vague & indéterminée ou de sens général pour *En*, & de sens plus individuel & plus particulier pour *Dans ;* cette distinction, dis-je, a son usage : mais on trouve des occasions où il paroît qu'on n'y a aucun égard ; ainsi, l'on dit bien, *Il est* EN *Asie*, sans déterminer *dans* quelle contrée ou *dans* quelle ville de l'Asie il est ; mais on ne dit pas, *Il est* EN *Chine*, EN *Pérou*, *&c.* on dit *à la Chine*, *au Pérou*, *&c.* Il semble que l'éloignement & le peu d'usage où nous sommes de parler de ces pays lointains, nous les fasse regarder comme des lieux particuliers.

Le P. Bouhours a fait sur ces deux prépositions des remarques conformes à l'Usage, & qui ont été répétées par tous les grammairiens qui ont écrit après cet habile observateur, même par Thomas Corneille sur Vaugelas. Il me semble pourtant que le P. Bouhours commence par une véritable pétition de principe (*Remarques*, *tom. I*, *p. 67*). *On met toujours* EN, dit-il, *devant les noms lorsqu'on ne leur donne point d'article :* j'en conviens, mais c'est-là précisément en quoi consiste la difficulté. Un étranger qui apprend le françois, ne manquera pas de demander en quelles occasions il trouvera le nom avec l'article ou sans l'article.

Outre ce que nous avons dit ci-dessus du sens vague & du sens particularisé ou individuel, voici des exemples tirés, pour la plupart, du P. Bouhours, & des autres observateurs qui l'ont suivi.

EN *ou* DANS *suivis d'un nom sans article*, *parce que le mot qui suit la préposition n'est pas pris dans un sens individuel*, *qu'il est pris dans un sens général d'espece ou de sorte.*

EN *repos ;* EN *mouvement ;* EN *colere ;* EN *bon état ;* EN *belle humeur ;* EN *santé ;* EN *maladie ;* EN *réalité ;* EN *songe ;* EN *idée ;* EN *fantaisie ;* EN *goût ;* EN *gras ;* EN *maigre ;* EN *peinture ;* EN *blanc ;* EN *rouge ;* EN *émail ;* EN *or ;* EN *arlequin ;* EN *capitaine ;* EN *roi ;* EN *maison ;* EN *ville ;* EN *campagne ;* EN *province ;* EN *figure ;* EN *chair & en os ;* & autres en grand nombre pris dans un sens de sorte, qui n'est pas le sens individuel. On dit aussi par imitation, EN *Europe* & DANS *l'Europe ;* EN *France* & DANS *la France ;* EN *Normandie* & DANS *la Normandie*, *&c.* Despréaux a dit :

> *Dans* Florence jadis vivoit un médecin.
> *Art poét.* liv. IV.

Peut-être diroit-il aujourd'hui *à Florence*.

EN *ou* DANS *suivis d'un nom avec l'article*, *à cause du sens individuel.*

DANS *le royaume de Naples ;* DANS *la France ;* DANS *la Normandie ;* DANS *le repos où je suis ;* DANS *le mouvement*, ou DANS *l'agitation*, ou DANS *l'état où je me trouve ;* on dit aussi EN *l'état où je suis*. DANS *la misere*, ou EN *la misere où je suis*. DANS *la belle humeur*, ou EN *la belle humeur où vous êtes*. DANS *la fleur de l'âge*, ou EN *la fleur de l'âge*. *Il m'est venu* DANS *l'esprit*. *Il est allé* EN *l'autre monde*, pour dire, *il est mort :* en ce sens le P. Bouhours ne veut pas qu'on dise *Il est allé* DANS *l'autre monde ;* car alors *l'autre monde* se prend, dit-il, pour *le nouveau monde* ou l'*Amérique*. DANS *l'extrémité* ou EN *l'extrémité où je suis*. DANS *la bonne humeur* ou EN *la bonne humeur où il est*. DANS *tous les lieux du monde*, ou EN *tous les lieux du monde*. EN *tout temps*, DANS *tous les temps*. EN *tout pays*, DANS *tous les pays*. *J'ai lu cela* EN *un bon livre*, ou DANS *un bon livre*. EN *mille occasions*, ou DANS *mille occasions*. EN *chaque âge* ou DANS *chaque âge*. EN *quelque pensée* ou DANS *quelque pensée que vous soyez*. EN *des livres* ou DANS *des livres*. EN *de si beaux lieux* ou DANS *de si beaux lieux*. (*M.* DU MARSAIS.)

ÉNALLAGE, s. f. *Gramm.* ἐναλλαγὴ *changement*, *permutation*. R. Ἐναλλάττω, *permuto ;* ainsi, pour conserver l'orthographe & la prononciation des anciens, il faudroit prononcer *Enallague*. C'est une prétendue Figure de construction que les grammairiens qui raisonent ne connoissent point, mais que les grammatistes célebrent. Selon ceux-ci, l'*Énallage* est une sorte d'échange qui se fait dans les accidens des mots ; ce qui arive, disent-ils, quand on met un temps pour un autre, ou un tel genre pour un genre diférent ; il en est de même à l'égard des modes des verbes comme quand on emploie l'infinitif au lieu de mode fini : c'est ainsi que dans Térence lorsque le parasite revient de chez Thaïs, à laquelle il venoit de faire un beau présent de la part de

Thrason, celui-ci vient au devant de lui en disant:

Magnas vero agere *gratias Thaïs mihi?*
Ter. *Eun.* iij, 1.

Thaïs me fait de grands remercîmens sans doute? Qui ne voit que *agere* est-là pour *agit*, disent les grammatistes?

Ceux au contraire qui tirent de l'analogie les regles de l'Élocution, & qui croient que chaque signe de raport n'est le signe que du raport particulier qu'il doit indiquer, selon l'institution de la langue; qu'ainsi, l'*infinitif* n'est jamais que l'*infinitif*, le signe du *temps passé* n'indique que le *temps passé*, *&c.* ceux-là, dis-je, soutienent qu'il n'y a rien de plus déraisonable que ces sortes de figures. *Qui ne voit que si ces changemens étoient aussi arbitraires*, dit l'auteur de la Méthode latine de Port-Royal (*des fig. ch. vij, pag. 562*) *toutes les regles deviendroient inutiles, & il n'y auroit plus de fautes qu'on ne pût justifier en disant que c'est une* Énallage, *ou quelqu'autre figure pareille?* Que les jeunes écoliers perdent de connoître trop tard cette figure, & de n'avoir pas encore l'art d'en tirer tous les avantages qu'elle offre à leur paresse & à leur ignorance!

En effet, pourquoi un jeune écolier à qui l'on fait un crime d'avoir mis un temps ou un genre pour un autre, ne poura-t-il pas représenter humblement avec Horace, que ses maîtres ne devroient pas lui refuser une liberté que le siecle même d'Auguste a approuvé dans Térence, dans Virgile, & dans tous les autres auteurs de la bonne latinité?

. . . . *Quid autem*
Cæcilio, Plautoque dabit Romanus, ademptum
Mi, focioque?
Horat. *Art. poet.* 53.

Ainsi, la seule voie raisonable est de réduire toutes ces façons de parler à la simplicité de la construction pleine, selon laquelle seule les mots font un tout qui présente un sens. Un mot qui n'occuperoit dans une phrase que la place d'un autre, sans en avoir ni le genre, ni le cas, ni aucun des accidens qu'il devroit avoir selon l'analogie & la destination des signes; un tel mot, dis-je, seroit sans raport, & ne feroit que troubler, sans aucun fruit, l'économie de la construction.

Mais expliquons l'exemple que nous avons donné ci-dessus de l'*Énallage*, *Magnas vero agere gratias Thaïs mihi?* L'ellipse suppléée va réduire cette phrase à la construction pleine. Thrason, plus occupé de son présent que Thaïs même qui l'avoit reçu, s'imagine qu'elle en est transportée de joie, & qu'elle ne cesse de l'en remercier: *Thaïs vero non cessat agere mihi magnas gratias*, où vous voyez que *non cessat* est la raison de l'infinitif *agere*.

L'infinitif ne marque ce qu'il signifie que dans un sens abstrait; il ne fait qu'indiquer un sens qu'il n'affirme ni ne nie, qu'il n'applique à aucune persone déterminée: *hominem esse solum*, ne dit pas que l'homme soit seul, ou qu'il prene une compagne; ainsi, l'infinitif ne marquant point par lui-même un sens déterminé, il faut qu'il soit mis en raport avec un autre verbe qui soit à un mode fini, & que ces deux verbes devienent ainsi le complément l'un de l'autre.

Telle est sans doute la raison de la maxime IV que la Méthode latine de P. R. établit au chapitre *de l'Ellipse* en ces termes: „ Toutes les fois „ que l'infinitif est seul dans l'oraison, on doit „ sous-entendre un verbe qui le gouverne, comme „ *cœpit*, *solebat*, ou autre: *Ego illud sedulo ne-* „ *gare factum* (Terent.), suppléez *cœpi*: *Facile* „ *omnes perferre ac pati* (idem), suppléez *so-* „ *lebat*. Ce qui est plus ordinaire aux poëtes & „ aux historiens.... où l'on doit toujours sous- „ entendre un verbe, sans prétendre que l'infinitif „ soit là pour un temps fini, par une figure qui „ ne peut avoir aucun fondement „. (*M. du Marsais*.)

ENCLITIQUE, adj. féminin pris subst. *terme de Grammaire*, & sur-tout *de Grammaire greque*, par raport à la lecture & à la prononciation. Ce mot vien de l'adjectif grec ἐγκλιτικὸς, *incliné*. R. ἐγκλίνω *inclino*. Ce mot est une expression métaphorique.

Une *Enclitique* est un petit mot que l'on joint au mot qui le précede, en apuiant sur la derniere syllabe de ce mot; c'est pour cela que les grammairiens disent que l'*Enclitique* renvoie l'accent sur cette derniere syllabe, & s'y apoie: l'on baisse la voix sur l'*Enclitique*: c'est par cette raison qu'elle est appelée *Enclitique*, c'est-à-dire, *inclinée*, *apuiée*. Les monosyllabes *que*, *ne*, *ve*, sont des *Enclitiques* en latin: *recte*, *beateque vivendum*; *terraque*, *pluit-ne?* *alter-ve*. C'est ainsi qu'en françois, au lieu de dire *aime je*, en séparant *je* de *aime*, & faisant sentir les deux mots, nous disons *aime-je*, en joignant *je* avec *aime*: *je* est alors une *Enclitique*. En un mot, *être Enclitique*, dit la Méthode de Port-Royal, à l'avertissement de la regle XXII, *n'est autre chose que s'apuier tellement sur le mot précédent, qu'on ne fasse plus que comme un seul mot avec lui*.

Les grammairiens aiment à persontfier les mots: les uns gouvernent, régissent, veulent; les autres, comme les *Enclitiques*, s'inclinent, penchent vers un certain côté. Ceux-ci, dit-on, renvoient leur accent sur la derniere syllabe du mot qui les précede; ils s'y unissent & s'y apuient, & voilà pourquoi, encore un coup, on les appele *Enclitiques*.

Il y a, sur-tout en grec plusieurs de ces petits mots qui étoient *Enclitiques*, lorsque dans la prononciation ils paroissoient ne faire qu'un seul &

même mot avec le précédent : mais si dans une autre phrase la même *Enclitique* suivoit un nom propre, elle cessoit d'être *Enclitique* & gardoit son accent; car l'union de l'*Enclitique* avec le nom propre, auroit rendu ce nom méconnoissable : ainsi, τὶ, *aliquid*, est *Enclitique*; mais il n'est pas *Enclitique* dans cette phrase, οὔτε εἰς Καίσαρα τὶ ἥμαρτον (Act. 25), *je n'ai rien fait contre César*. Si τὶ étoit *Enclitique*, on prononceroit tout de suite Καισαρέτι, ce qui défigureroit le nom grec de César.

Les persones qui voudroient avoir des connoissances pratiques les plus détaillées sur les *Enclitiques*, peuvent consulter le neuvieme livre de la Méthode greque de Port-Royal, où l'on traite de la quantité des accents & des *Enclitiques*. Ces connoissances ne regardent que la prononciation du grec avec l'élévation & l'abaissement de la voix, & les inflexions qui étoient en usage quand le grec ancien étoit encore une langue vivante. Sur quoi il est échapé à la Méthode de Port-Royal de dire, *pag.* 548, „ qu'il est bien difficile d'observer tout cela exactement, n'y ayant rien de plus embarassant que de voir un si grand nombre de regles acompagnées d'un nombre encore plus grand d'exceptions „. Et à l'avertissement de la regle XXII, l'auteur de cette Méthode dit „ qu'une marque que ces regles ont été souvent forgées par les nouveaux grammairiens, ou accommodées à leur usage, c'est que non seulement les anciens, mais ceux du siecle passé même, ne s'acordent pas toujours avec ceux-ci, comme on voit dans Vergare, l'un des plus habiles, qui vivoit il y a environ cent cinquante ans „. Je me sers de l'édition de la Méthode greque de Port-Royal, *à Paris*, 1696.

Il y avoit encore à Paris à la fin du dernier siecle, des savans qui prononçoient le grec en observant avec une extrême exactitude la différence des accents; mais aujourd'hui il y a bien des gens de Lettres qui prononcent le grec, & même qui l'écrivent sans avoir égard aux accents, à l'exemple du P. Sanadon, qui, dans sa préface sur Horace, dit : „ J'écris le grec sans accents; le mal n'est pas grand, je pourois même trouver qu'il seroit bon qu'on ne l'écrivît point autrement „. *Préface*, *pag.* 16. C'est ainsi que quelques-uns de nos beaux esprits entendent fort bien les livres des Anglois; mais ils les lisent comme s'ils lisoient livres françois. Ils voient écrit *people*, ils prononcent *people* au lieu de *piple*; & disent, avec le P. Sanadon, que *le mal n'est pas grand*, pourvu qu'ils entendent bien le sens. Il y a pourtant bien de la différence, par raport à la prononciation, entre une langue vivante & une langue morte depuis plusieurs siecles. (*M. du Marsais.*)

(N.) ENCORE, AUSSI, *Syn. Encore* a plus de raport au nombre & à la quantité; sa propre énergie est d'ajouter & d'augmenter. Quand il n'y en a pas assez, il en faut *encore*. L'amour est, non seulement libéral, mais *encore* prodigue.

Aussi tient davantage de la similitude & de la comparaison; sa valeur particuliere est de marquer de la conformité & de l'inégalité dans les choses. Lorsque le corps est malade, l'esprit l'est *aussi*. Ce n'est pas seulement à Paris qu'il y a de la politesse, on en trouve *aussi* dans la Province. (*L'Abbé Girard.*)

(N.) ÉNERGIE, s. f. Ce mot est grec, Ἐνέργεια *actio*, *efficacia* : il a, dans ce sens, pour racines, ἐν (*in*, dans, en), & ἔργον (*opus*, ouvrage, œuvre). J'aimerois mieux, pour le sens dont il s'agit ici, qu'on lui assignât pour racines ἐν (*in*), & le verbe εἴργω, (*includo*) : parce qu'en effet l'*Énergie* est cette qualité qui, dans un seul mot ou dans un petit nombre de mots, fait apercevoir ou sentir un grand nombre d'idées; ou qui, au moyen du petit nombre d'idées exprimées par les mots, excite dans l'âme des sentimens d'admiration, de respect, d'horreur, d'amour, de haine, &c. que les mots seuls ne désignent point.

Horace (I, *Od.* xjx.) termine une strophe par un mot qui a bien de l'*Énergie* :

Nec quidquam tibi prodest
Aerias tentasse domos animoque rotundum
Percurrisse polum MORITURO.

Que de motifs dans ce seul mot *morituro*, pour ne pas mettre tant d'importance dans l'étude du ciel ou du globe terrestre!

Il emploie le même mot ailleurs (II, *Od.* iij.) avec la même *Énergie* :

Æquam memento rebus in arduis
Servare mentem, non secus in bonis
Ab insolenti temperatam
Lætitia, MORITURE Deli.

Sur les offres que faisoit Darius à Alexandre pour la rançon de sa mere & de ses deux filles, Parménion fut d'avis qu'Alexandre acceptât les trois mille talens d'or qui lui étoient offerts : *Et moi aussi*, répliqua Alexandre, *je préférerois l'argent à la gloire, si j'étois Parménion* : (Q. Curt. IV, xj, 44.) *Et ego*, inquit, *pecuniam quam gloriam mallem, si Parmenio essem*. Que ce mot fait naître de réflexions sur le caractere d'Alexandre, sur la nature de son ambition! Quelle *Énergie*!

Lorsque l'Écrivain sacré a dit (*Gen.* I, 3.) *Dixitque Deus* : *Fiat lux & facta est lux*; il s'est énoncé avec une grande *Énergie*, quoiqu'il ne naisse aucune autre idée de cette belle expression, que celle de la toute-puissance qui y est caractérisée; mais elle excite les plus grands sentimens d'admiration, de crainte, d'adoration, &c. ce que la simple énonciation de la toute-puissance ne feroit pas. Ici elle n'est point nommée, mais on la voit agir, elle étone, elle subjugue. (*M. Beauzée.*)

ÉNERGIE, FORCE, *Synonymes*.

Nous ne considérons ici ces mots, qu'en tant qu'ils s'appliquent au discours; car dans d'autres cas, leur différence saute aux ieux.

Il semble qu'*Énergie* dit encore plus que *Force*; & qu'*Énergie* s'applique principalement aux discours qui peignent, & au caractere du style. On peut dire d'un orateur, qu'il joint la *Force* du raisonement à l'*Énergie* des expressions. On dit aussi, Une peinture *énergique*, & des images *fortes*. (*M. d'Alembert*.)

(N.) ENFANT, PUÉRIL, *Synonymes*.

On applique la qualification d'*Enfant* aux persones, & celle de *Puéril* à leurs discours ou à leurs actions. Ainsi, l'on diroit d'un homme, qu'il est *enfant*, & que tout ce qu'il dit est *puéril*. Le premier de ces mots désigne dans l'esprit un défaut de maturité; & le second, un défaut d'élévation. Un discours d'*Enfant* est un discours qui n'a point de raison: un discours *puéril* est un discours qui n'a point de noblesse. Une conduite d'*Enfant* est une conduite sans réflexion, qui fait qu'on s'amuse à des bagatelles, faute de connoître le solide: une conduite *puérile* est une conduite sans goût, qui fait qu'on donne dans le petit, faute d'avoir des sentimens. (*L'Abbé Girard*.)

ÉNIGME, s. m. & plus souvent f. *Littér. Poësie*. C'étoit chez les anciens une sentence mystérieuse, une proposition qu'on donnoit à deviner, mais qu'on cachoit sous des termes obscurs, & le plus souvent contradictoires en apparence. L'*Énigme*, parmi les modernes, est un petit ouvrage ordinairement en vers, où, sans nommer une chose, on la décrit par ses causes, ses effets, & ses propriétés, mais sous des termes & des idées équivoques pour exciter l'esprit à la découvrir.

Souvent l'*Énigme* est une suite de comparaisons qui caractérisent une chose, par des noms tirés de plusieurs sujets différens entr'eux, qui ressemblent à celui de l'*Énigme* chacun à sa maniere & par des raports particuliers. Quelquefois pour la rendre plus difficile à deviner, on l'embarasse, en mélant le style simple au style figuré, en empruntant des métaphores, ou en personifiant exprès le sujet de l'*Énigme* afin de donner le change.

En général, pour constituer la bonté de nos *Énigmes* modernes, il faut que les traits employés ne puissent s'appliquer tous ensemble qu'à une seule chose, quoique séparément ils convienent à plusieurs.

Je ne m'arrêterai pas à raporter les autres regles qu'on prescrit dans ce jeu littéraire, parce que mon dessein est bien moins d'engager les gens de Lettres à y donner leurs veilles, qu'à les détourner de semblables puérilités. Qu'on ne dise point en faveur des *Énigmes*, que leur invention est des plus ancienes, & que les rois d'Orient se sont fait très-long-temps un honeur d'en composer & d'en résoudre: je répondrois que cette ancienété même n'est ni à la gloire des *Énigmes*, ni à celle des rois orientaux.

Dans la premiere origine des langues, les hommes furent obligés de joindre le langage d'action à celui des sons articulés, & de ne parler qu'avec des images sensibles. Les connoissances aujourd'hui les plus communes étoient si subtiles pour eux, qu'elles ne pouvoient se trouver à leur portée qu'autant qu'elles se raprochoient des sens. Ensuite, quand on étudia les propriétés des êtres pour en tirer des allusions, on vit paroître les Paraboles & les *Énigmes*, qui devinrent d'autant plus à la mode, que les sages ou ceux qui se donnoient pour tels, crurent devoir cacher au vulgaire une partie de leurs connoissances. Par-là le langage imaginé pour la clarté fut changé en mysteres: le style dans lequel ces prétendus sages renfermoient leurs instructions, étoit obscur & *énigmatique*; peut-être par la difficulté de s'exprimer clairement, peut-être aussi à dessein de rendre les connoissances d'autant plus estimables qu'elles seroient moins communes.

On vit donc les rois d'Orient mettre leur gloire dans les *propositions obscures*, & se faire un mérite de composer & de résoudre des *Énigmes*. Leur sagesse consistoit en grande partie dans ce genre d'étude. Un homme intelligent, dit Salomon, parviendra à comprendre un proverbe, à pénétrer les paroles des sages & leurs *sentences obscures*. C'étoit chez eux l'usage, pour éprouver leur sagacité, de se présenter ou de s'envoyer les uns aux autres des *Énigmes*, & d'y atacher des peines & des récompenses.

Entre plusieurs exemples que je pourois alléguer, je n'en raporterai qu'un seul tiré de l'Écriture sainte, & je me servirai de la traduction des théologiens de Louvain, quoiqu'en vieux langage, parce que je n'ai présentement que cette traduction sous les ieux. Voici les propres paroles du texte sacré, *chap. xiv, du livre des Juges, vers. 12 & suivans*.

Samson dit: *Je vous proposerai quelques propositions: que si vous me baillez la solution dedans les sept jours du convive, je vous donnerai, trente fines chemises & autant de robes*.

Vers. 13. *Mais si vous ne pouvez me bailler la solution, vous me donnerez trente fines chemises & autant de robes. Lesquels lui répondirent: Propose ta proposition, afin que l'oyons*.

Vers. 14. *Et il leur dit: De celui qui mangeoit est sorti la viande, & du fort est venu la douceur. Et ne purent par trois jours donner la solution de la proposition*.

Vers. 15. *Et quand le septieme jour fut venu, ils dirent à la femme de Samson: Flate ton mari, & lui persuade qu'il te déclare quelle chose signifie la proposition*.

Vers. 17. *Et ainsi tous les jours du convive elle pleuroit devant lui; & finalement au septieme jour, comme elle le molestoit: il lui exposa: laquelle incontinent le fit savoir à ceux de son peuple*.

Vers. 18. *Et iceux lui dirent au septieme jour devant le soleil couchant: Quelle chose est plus douce que le miel, & quelle chose est plus forte*

que le lion? Lors Samson leur dit : Si vous n'eussiez labouré avec ma genisse, vous n'eussiez point trouvé ma proposition.

Un savant jurisconsulte met cette *Énigme* au rang des gageures, en matiere de jeux d'esprit; & il pouroit bien avoir raison, car il y a une stipulation de part & d'autre de trente fines chemises & autant de robes. Cependant les Philistins agirent de mauvaise foi, en obligeant la femme de Samson de tirer de la bouche de son mari l'explication de l'*Énigme*, & à la leur apprendre, au lieu de la deviner par eux-mêmes.

Au reste, dans notre siecle, l'*Énigme* proposée par Samson ne seroit point dans les regles, parce qu'elle ne rouloit pas sur une chose ordinaire ou un événement commun, mais sur un fait particulier, c'est-à-dire, sur un de ces cas qu'il est ordinairement presqu'impossible de deviner.

Quoi qu'il en soit, dans ce temps-là on n'étoit pas si scrupuleux; on ne cherchoit qu'à attraper ceux à qui on présentoit des *Énigmes* à expliquer: & c'est un fait si vrai, que l'intelligence des *Énigmes*, ou des *sentences obscures*, devint un proverbe parmi les Hébreux, pour signifier l'adresse à tromper, comme on le peut conclure du portrait que Daniel fait d'Antiochus Épiphanès. „ Lorsque les iniquités se seront accrues, dit-il, il s'élévera un roi qui aura l'impudence sur le front, & qui comprendra les *sentences obscures* „.

Le voile mystérieux de cette sorte de sagesse la rendit, comme il arivera toujours, le plus estimé de tous les talens: c'est pourquoi, dans un psaume où il s'agit d'exciter fortement l'attention, le psalmiste débute en ces termes: „ Vous, Peuples, écoutez ce que je vas dire. Que tous les habitans de la terre, grands & petits, riches & pauvres, prêtent l'oreille; ma bouche publiera la sagesse... je découvrirai sur la harpe mon *Énigme* „.

Outre les causes que nous avons raportées, qui contribuerent à conserver long-temps les *Énigmes* en vogue, je croirois volontiers que l'usage des hiéroglyphes y concourut aussi pour beaucoup: en effet, quand on vint à oublier la signification des hiéroglyphes, on perdit peu à peu, quoique très-lentement, l'usage des *Énigmes*.

Enfin, elles reparurent lorsqu'on devoit le moins s'y atendre, je veux dire, dans le xvij siecle; & ce n'est pas, ce me semble, par cet endroit qu'il mérite le plus qu'on le vante. Il est vrai qu'on habilla pour lors en Europe les *Énigmes* avec plus d'art, de finesse, & de goût, qu'elles ne l'avoient été dans l'Asie: on les soumit, comme tous les autres poëmes, à des loix & à des regles étroites, dont le pere Ménestrier même a publié un traité particulier. Mais quelque décoration qu'on ait donnée aux *Énigmes*, elles ne seront presque jamais que de soles dépenses d'esprit, des jeux de mots, des écarts dans la langue & dans les idées.

Les gens de Lettres un peu distingués du siecle passé, qui ont eu la foiblesse de donner dans cette mode & de se laisser entraîner au torrent, feroient bien honteux aujourd'hui de lire leurs noms dans la liste de toutes sortes de gens oisifs, & de voir qu'un temps a été qu'ils se faisoient un honeur de deviner des *Énigmes*, & plus encore d'annoncer à la France qu'ils avoient eu assez d'esprit pour exprimer, sous un certain verbiage, sous un jargon mystérieux & des termes équivoques, une flûte, une fleche, un évental, une horloge.

Mais il faut bien se garder de confondre de telles inepties avec les *Énigmes* d'un autre genre; j'entends ces fameux problêmes de la Géométrie transcendante, qui, sur la fin du même siecle, exercerent des génies d'un ordre supérieur. La solution de ces dernieres sortes d'*Énigmes* peut avoir de grands usages; elle demande du moins beaucoup de sagacité, & prouve qu'on s'est rendu familiere la connoissance de cette Géométrie sublime, dont Newton a la gloire d'être le premier inventeur. (*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

ENJAMBEMENT, s. m. *Poësie.* Construction vicieuse, principalement dans les vers alexandrins. On dit qu'un vers *enjambe* sur un autre, lorsque la pensée du poëte n'est point achevée dans le même vers, & ne finit qu'au commencement ou au milieu du vers suivant. Ainsi, ce défaut existe toutes les fois qu'on ne peut point s'arrêter naturélement à la fin du vers alexandrin, pour en faire sentir la rime & la pensée, mais qu'on est obligé de lire de suite & promptement l'autre vers, à cause du sens qui est demeuré suspendu. Les exemples n'en sont pas rares; en voici un seul:

Craignons qu'un Dieu vengeur ne lance sur nos têtes
La foudre inévitable,

Il y a ici un *Enjambement*, parce que le sens ne permet pas qu'on se repose à la fin du premier vers.

Ce n'est pas assez d'éviter l'*Enjambement* d'un vers à l'autre, il faut de plus éviter d'*enjamber* du premier hémistiche au second; c'est-à-dire que si l'on porte un sens au delà de la moitié du vers, il ne faut pas l'interrompre avant la fin, parce qu'alors le vers paroît avoir deux repos & deux césures, ce qui est très-désagréable. Il est encore bien moins permis d'*enjamber* d'une stance à l'autre. *Voyez* les auteurs sur la versification françoise.

Mais si l'*Enjambement* est défendu dans les vers alexandrins, comme nous venons de le dire, il est autorisé dans les vers de dix syllabes, & il y produit même quelquefois un agrément, parce que cette espece de vers, faite pour la Poësie familiere, soufre quelques licences & ne veut pas être assujétie à une trop grande gêne.

Les poëtes du siecle passé ne s'embarassoient guere de laisser *enjamber* leurs vers les uns sur les autres; c'est à Malherbe le premier à qui l'on doit la correction de ce défaut de la versification.

Par ce sage écrivain, par ce guide fidele, dit Despréaux,

Les stances avec grâce apprirent à marcher,
Et le vers sur le vers n'osa plus *enjamber*.
(*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) ENNÉHÉMIMERE, adj. *Seminovenarius*, Qui a la moitié de neuf parties, ou Qui est à la moitié de neuf parties. Mot composé des trois mots grecs, ἐννέα, *neuf*, ἥμισυς, *demi*, & μέρος, *partie*. C'est ainsi que l'on désigne une césure qui se trouve au neovieme demi-pied, c'est-à-dire, qui fait la premiere moitié du cinquieme pied; exemple:

Ille latus niveum molli fultus *hyacinto*;

où la syllabe *tus* devient longue comme césure. *Voyez* CÉSURE, HEPHTÉMIMERE, TRIHÉMIMERE. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) ENNEMI, ADVERSAIRE, ANTAGONISTE, *Syn.* Les *Ennemis* cherchent à se nuire; ordinairement ils se haïssent, & le cœur est de la partie. Les *Adversaires* font valoir leurs prétentions l'un contre l'autre; ils se poursuivent souvent avec animosité, mais l'intérêt a plus de part à leur conduite que le cœur. Les *Antagonistes* embrassent des partis opposés; ils se traitent quelquefois avec aigreur, mais leur éloignement ne vient que de leur différente façon de penser.

Les premiers font la guerre, veulent détruire, & portent leurs coups jusque sur la persone. Les seconds contestent, veulent s'approprier quelque chose & en priver le compétiteur; la cupidité est le motif le plus fréquent de leur désunion. Les troisiemes s'opposent réciproquement à leurs progrès, & veulent chacun avoir raison dans leurs disputes; le goût & les opinions sont presque toujours l'objet de leurs débats.

Il y a des nations dont les sujets naissent *Ennemis* de ceux de la nation voisine. Un riche plaideur est un *Adversaire* plus à craindre que le plus éloquent avocat. Scaliger & Pétau furent dans leur temps grands *Antagonistes*. (*L'Abbé* GIRARD.)

(N.) ENSEIGNER, APPRENDRE, INSTRUIRE, INFORMER, FAIRE SAVOIR, *Synonymes*. *Enseigner*, c'est uniquement donner des leçons. *Apprendre*, c'est donner des leçons dont on profite. *Instruire*, c'est mettre au fait des choses par des Mémoires détaillés. *Informer*, c'est avertir les persones des événemens qui peuvent être de quelque conséquence. *Faire savoir*, c'est simplement raporter ou mander fidélement la chose.

Enseigner & *Apprendre* ont plus de raport à tout ce qui est propre à cultiver l'esprit & à former une belle éducation; c'est pourquoi on s'en sert très-à-propos, lorsqu'il est question des arts & des sciences. *Instruire* a plus de raport à ce qui est utile à la conduite de la vie & au succès des afaires; ainsi, il est à sa place, lorsqu'il s'agit de quelque chose qui regarde ou notre devoir ou nos intérêts. *Informer* renferme particuliérement, dans l'étendue de son sens, une idée d'autorité à l'égard des persones qu'on *informe*, & une idée de dépendance à l'égard de celles dont les faits sont l'objet de l'*information*; c'est par cette raison que ce mot est à merveille, lorsqu'il est question des services ou des malversations de gens employés par d'autres, & de la maniere dont se comportent les enfans, les domestiques, les sujets, enfin tous ceux qui ont à rendre raison à quelqu'un de leur conduite & de leurs actions. *Faire savoir* a plus de raport à ce qui satisfait simplement la curiosité; de sorte qu'il convient mieux en fait de nouvelles.

Le professeur *enseigne* dans les écoles publiques ceux qui viennent entendre ses leçons. L'historien *apprend* à la postérité les événemens de son siecle. Le prince *instruit* ses ambassadeurs de ce qu'ils ont à négocier: le pere *instruit* aussi ses enfans de la maniere dont ils doivent vivre dans le monde. L'intendant *informe* la Cour de ce qui se passe dans la province; comme le surveillant *informe* les supérieurs de la bonne ou mauvaise conduite de ceux qui leur sont soumis. Les correspondans se *font savoir* réciproquement tout ce qui arive de nouveau & de remarquable dans les lieux où ils sont.

Il faut savoir à fond, pour être en état d'*enseigner*. Il faut avoir de la méthode & de la clarté, pour *apprendre* aux autres; de l'expérience & de l'habileté, pour bien *instruire*; de la prudence & de la sincérité, pour *informer* à propos & au vrai; des soins & de l'exactitude, pour *faire savoir* ce qui mérite de n'être pas ignoré.

Bien des gens se mêlent d'*enseigner* ce qu'ils devroient encore étudier. Quelques-uns en *apprenent* aux autres plus qu'ils n'en savent eux-mêmes. Peu sont capables d'*instruire*. Plusieurs prenent la peine, sans qu'on les en prie, d'*informer* les gens de tout ce qui leur peut être désagréable. Il y en a d'autres qui, par leur indiscrétion, *font savoir* à tout le monde ce qui est à leur propre désavantage. (*L'Abbé* GIRARD.)

(N.) ENTENDRE, COMPRENDRE, CONCEVOIR, *Synonymes*. Se faire des idées conformes aux objets présentés, c'est la signification commune de ces mots. Mais *Entendre* marque une conformité qui a précisément raport à la valeur des termes dont on se sert. *Comprendre* en marque une qui répond directement à la nature des choses qu'on explique; & celle qu'exprime le mot de *Concevoir* regarde plus particuliérement l'ordre & le dessein de ce qu'on se propose. Le premier s'applique très-bien aux circonstances du discours, au ton dont on parle, au tour de la phrase, à la

délicatesse des expressions ; tout cela *s'entend*. Le second paroît mieux convenir en fait de principes, de leçons, de connoissances spéculatives ; ces choses se *comprenent*. Le troisieme s'emploie avec grâce pour les formes, les arangemens, les projets, les plans ; enfin, tout ce qui dépend de l'imagination se *conçoit*.

On *entend* les langues ; on *comprend* les sciences ; & l'on *conçoit* ce qui regarde les arts.

Il est difficile d'*entendre* ce qui est énigmatique, de *comprendre* ce qui est abstrait, & de *concevoir* ce qui est confus.

La facilité d'*entendre* désigne un esprit fin : celle de *comprendre* désigne un esprit pénétrant : celle de *concevoir* désigne un esprit net & méthodique.

Le courtisan *entend* le langage des passions. L'homme docte *comprend* les questions métaphysiques de l'école. L'architecte *conçoit* le plan & l'économie des édifices.

Tout le monde n'*entend* pas ce qui est délicat, ne *comprend* pas ce qui est relevé, & ne *conçoit* pas ce qui est grand.

Il faut parler clairement à ceux qui n'*entendent* pas à demi-mot ; ne s'entretenir que de choses communes & sensibles avec ceux qui n'en peuvent pas *comprendre* de sublimes ; & mettre, autant que la conversation le permet, de l'ordre dans son discours, afin d'aider l'idée des autres à *concevoir* la nôtre. (*L'Abbé* Girard.)

(N.) ENTENDRE, ÉCOUTER, OUIR, *Syn.* *Entendre*, c'est être frapé des sons. *Écouter*, c'est prêter l'oreille pour les *entendre*. Quelquefois on n'*entend* pas, quoiqu'on *écoute* ; & souvent on *entend* sans *écouter*. *Ouir* n'est guere d'usage qu'au prétérit ; il differe d'*Entendre* en ce qu'il marque une sensation plus confuse : on a quelquefois *oui* parler sans avoir *entendu* ce qui a été dit.

Il est souvent à propos de feindre de ne pas *entendre*. Il est mal-honête d'*écouter* aux portes. Pour répondre juste, il faut avoir *oui* distinctement. (*L'Abbé* Girard.)

(N.) ENTÊTÉ, OPINIÂTRE, TÊTU, OBSTINÉ, *Syn.* Ces épithetes marquent un défaut qui consiste dans un trop grand atachement à son sens. Mais ce défaut dans un *Entêté* semble venir d'un excès de prévention, qui le séduit, & qui, lui faisant regarder les opinions qu'il a embrassées comme les meilleures, l'empêche d'en approuver, & d'en goûter d'autres. Dans un *Opiniâtre*, ce défaut paroît être l'effet d'une constance mal entendue, qui le confirme dans ses volontés, & qui, lui faisant trouver de la honte à avouer le tort qu'il a, l'empêche de se rétracter. Dans un *Têtu*, ce défaut vient d'une pure indocilité ou bonne opinion de soi-même, qui fait que, se consultant seul, il ne compte pour rien le sentiment d'autrui. Dans un *Obstiné*, ce défaut me paroît provenir d'une espece de mutinerie affectée, qui le rend intraitable, & qui, tenant un peu de l'impolitesse, fait qu'il ne veut jamais céder.

Entêté & *Têtu* désignent un défaut plus fondé sur un esprit trop fortement persuadé, que sur une volonté trop difficile à réduire ; & dont par conséquent le propre effet est de faire trop abonder en son sens : avec cette différence entr'eux, que l'*Entêté* croit & se persuade également les sentimens des autres comme les siens, & même après quelque sorte d'examen & de raisonement ; au lieu que le *Têtu* ne s'en tient qu'aux siens propres, & le plus souvent du premier aspect sans aucune réflexion.

Opiniâtre & *Obstiné* désignent tout au contraire un défaut plus fondé sur une volonté revêche que sur une conviction d'esprit, & dont l'effet particulier rend directement à ne se point rendre au sens des autres, mal-gré toutes lumieres contraires : avec cette différence, que l'*Opiniâtre* refuse ordinairement de se rendre à la raison, par une opposition à céder qui lui est comme naturelle & de tempérament ; au lieu que l'*Obstiné* ne s'en défend souvent, que par une volonté de pur caprice & de propos délibéré. *Voyez* Fermeté, Entêtement, Opiniâtreté. (*L'Abbé* Girard.)

ENTHOUSIASME, f. m. *Philos. & Belles Lettres*. Nous n'avons point de définition de ce mot parfaitement satisfaisante : je crois cependant utile aux progrès des beaux arts, qu'on en cherche la véritable signification & qu'on la fixe, s'il est possible. Communément on entend par *Enthousiasme*, une espece de fureur qui s'empare de l'esprit & le maitrise, qui enflâme l'imagination, l'éleve, la rend féconde. C'est un transport, dit-on, qui fait dire ou faire des choses extraordinaires & surprenantes : mais quelle est cette fureur & d'où naît-elle ? quel est ce transport, & quelle est la cause qui le produit ? C'est-là, ce me semble, ce qu'il auroit été nécessaire de nous apprendre, & dont on a cependant paru s'occuper le moins.

Je crois d'abord que ce mouvement qui éleve l'esprit & qui échauffe l'imagination, n'est rien moins qu'une *fureur*. Cette dénomination impropre a été trouvée de *sang froid*, pour exprimer une cause dont les effets (quand on est dans cet état paisible) ne sauroient manquer de paroître fort extraordinaires. On a cru qu'un homme devoit être tout-à-fait hors de lui-même, pour pouvoir produire des choses qui mettoient réellement hors d'eux-mêmes ceux qui les voyoient ou qui les entendoient : ajoutez à cette premiere idée l'*Enthousiasme* feint ou vrai des prêtres du paganisme, que la charlatanerie les engageoit à charger de grimace & de contorsion, & vous trouverez l'origine de cette fausse dénomination. Le peuple avoit appelé ce dernier *Enthousiasme*, *fureur prophétique*, & les pédans de l'antiquité (autre partie du peuple peut-être encore plus bornée que la premiere) donnerent à leur tour à la verve des poëtes, dont il n'est pas donné aux esprits froids de pénétrer la cause, le nom superbe de *fureur poëtique*.

Les

Les poëtes, flatés qu'on les crût des êtres inspirés, n'eurent garde de détromper la multitude; ils assurerent dans leurs vers au contraire, qu'ils l'étoient en effet, & peut-être le crurent-ils de bonne foi eux-mêmes.

Voilà donc la fureur poétique établie dans le monde, comme un rayon de lumiere transcendante, comme une émanation sublime d'en-haut; enfin comme une inspiration divine. Toutes ces expressions en Grece & à Rome étoient synonymes aux mots dont nous avons formé en françois celui d'*Enthousiasme*.

Mais la fureur n'est qu'un accès violent de folie, & la folie est une absence ou un égarement de la raison; ainsi, lorsqu'on a défini l'*Enthousiasme*, *une fureur*, *un transport*, c'est comme si l'on avoit dit qu'il est un *redoublement de folie*, par conséquent incompatible pour jamais avec la raison. C'est la raison seule cependant qui le fait naître; il est un feu pur qu'elle alume dans les momens de sa plus grande supériorité. Il fut toujours de toutes ses opérations la plus prompte, la plus animée. Il suppose une multitude infinie de combinaisons précédentes, qui n'ont pu se faire qu'avec elle & par elle. Il est, si on ose le dire, le chef-d'œuvre de la raison. Comment peut-on le définir, comme on définiroit un accès de folie?

Je suppose que, sans vous y être atendu, vous voyez dans son plus beau jour un excellent tableau. Une surprise subite vous arrête, vous éprouvez une émotion générale, vos regards comme absorbés restent dans une sorte d'immobilité, votre âme entiere se rassemble sur une foule d'objets qui l'occupent à la fois; mais bientôt rendue à son activité, elle parcourt les différentes parties du Tout qui l'avoit frapée, sa chaleur se communique à vos sens, vos ieux lui obéissent & la préviennent: un feu vif les anime; vous apercevez, vous détaillez, vous comparez les atitudes, les contrastes, les coups de lumiere, les traits des persónages, leurs passions, le choix de l'action représentée, l'adresse, la force, la hardiesse du pinceau; & remarquez que votre attention, votre surprise, votre émotion, votre chaleur, seront dans cette circonstance plus ou moins vives, selon le différent degré de connoissances antérieures que vous aurez acquis, & le plus ou le moins de goût, de délicatesse, d'esprit, de sensibilité, de jugement, que vous aurez reçu de la nature.

Or ce que vous éprouvez dans ce moment est une image (imparfaite à la vérité, mais suffisante pour éclaircir mon idée) de ce qui se passe dans l'âme de l'homme de génie, lorsque la raison, par une opération rapide, lui présente un tableau frapant & nouveau qui l'arrête, l'émeut, le ravit, & l'absorbe.

Observez que je parle ici de l'âme d'un homme de génie; parce que j'entends par le mot *Génie*, l'aptitude naturele à recevoir, à sentir, à rendre les impressions du tableau supposé. Je le regarde comme le pinceau du peintre, qui trace les figures sur la toile, qui les crée en effet, mais qui est toujours guidé par des inspirations précédentes. Dans les livres, comme dans la conversation, on commence à partir du pinceau, comme s'il étoit le premier moteur. Le style figuré chez des peuples instruits, tels que le nôtre, devient insensiblement le style ordinaire; & c'est par cette raison que le mot *Génie*, qui ne designe que l'instrument indispensable pour produire, a été successivement employé pour exprimer la cause qui produit.

Observez encore que je n'ai point employé le mot *Imagination*, qu'on croit communément la source unique de l'*Enthousiasme*; parce que je ne la vois dans mon hypothese que comme une des causes secondes, & telle (pour m'aider encore d'une comparaison prise de la Peinture), telle, dis-je, qu'est la toile sous la main du peintre. L'imagination reçoit le dessein rapide du tableau qui est présenté à l'âme, & c'est sur cette premiere esquisse que le Génie distribue les couleurs.

Je parle enfin, dans la définition que je propose, d'un tableau nouveau; car il ne s'agit point ici d'une opération froide & commune de la mémoire. Il n'est point d'homme à qui elle ne rapele souvent les différens objets qu'il a déja vus: mais ce ne sont là que de foibles esquisses qui passent devant son entendement, comme des ombres légeres, sans surprendre, affecter, ou émouvoir son âme, ne supposent que quelques sensations déja éprouvées, & point de combinaisons précédentes. Ce n'est là peut-être qu'un des apanages de l'Instinct; j'entends déveloper ici un des plus beaux priviléges de la Raison.

Il s'agit donc d'un tableau qui n'a point encore été vu, d'un tableau que le raison vient de créer, d'une image toute de feu qu'elle présente tout-à-coup à une âme vive, exercée, & délicate; l'émotion qui la saisit est en proportion de sa vivacité, de ses connoissances, de sa délicatesse.

Or il est dans la nature que l'âme n'éprouve point de sentiment, sans former le désir prompt & vif de l'exprimer; tous ses mouvemens ne sont qu'une succession continue de sentimens & d'expressions, elle est comme le cœur, dont le jeu machinal est de s'ouvrir sans cesse pour recevoir & pour rendre: il faut donc qu'à l'aspect subit de ce tableau frapant qui occupe l'âme, elle cherche à répandre au dehors l'impression vive qu'il fait sur elle. L'impulsion qui l'a ébranlée, qui la remplit, & qui l'entraîne, est telle que tout lui cede, & qu'elle est le sentiment prédominant. Ainsi, sans que rien puisse le distraire ou l'arrêter, le peintre saisit son pinceau, & la toile se colore, les figures s'arangent, les morts revivent; le ciseau est déja dans la main du sculpteur, & le marbre s'anime; les vers coulent de la plume du poëte, & le Théâtre s'embélit de mille actions nouveles, qui nous intéressent & nous étonent; le musicien monte sa lyre, & l'orchestre remplit les airs d'une harmonie sublime; un spectacle incon-

nu, que le génie de Quinant a créé & qu'elle embélit, ouvre une carriere brillante aux arts divers qu'il rassemble; des masures dégoûtantes disparoissent, & la superbe façade du Louvre s'éleve; des jardins réguliers & magnifiques prenent la place d'un terrain aride, ou d'un marais empoisoné; une Éloquence noble & mâle, des accents dignes de l'homme, font retentir le Bâreau, nos Tribunes, nos Chaires; la face de la France change ainsi rapidement comme une belle décoration de théâtre; les noms des Corneille, des Moliere, des Quinaut, des Lully, des Lebrun, des Bossuet, des Perrault, des Le Nôtre, volent de bouche en bouche, & l'Europe entiere les répete & les admire: ils sont désormais des monumens immuables de la gloire de notre nation & de l'humanité.

L'*Enthousiasme* est donc ce mouvement impétueux, dont l'essor donne la vie à tous les chefs-d'œuvre des arts; & ce mouvement est toujours produit par une opération de la raison aussi prompte que sublime. En effet que de connoissances précédentes ne suppose-t-il pas? que de combinaisons l'instruction ne doit-elle pas avoir occasionées? que d'études antérieures n'est-il pas nécessaire d'avoir faites? de combien de manieres ne faut il pas que la raison se soit exercée, pour pouvoir créer tout-à-coup un grand tableau, auquel rien ne manque & qui paroît toujours à l'homme de génie, à qui il sert de modele, bien supérieur à celui que son *Enthousiasme* lui fait produire? D'après ces réflexions, puisées dans une Métaphysique peu abstraite & que je crois fort certaine, j'oserois définir l'*Enthousiasme*, *une émotion vive de l'âme à l'aspect d'un tableau* NEUF *& bien ordoné qui la frape, & que la raison lui présente.*

Cette émotion, moins vive, à la vérité, mais du même caractere, se fait sentir à tous ceux qui sont à portée de jouir des diverses productions des beaux arts. On ne voit point sans *Enthousiasme* une tragédie intéressante, un bel opéra, un excellent morceau de Peinture, un magnifique édifice, *&c.* ainsi, la définition que je propose paroît convenir également, & à l'*Enthousiasme* qui produit, & à l'*Enthousiasme* qui admire.

Je crains peu d'objections de la part de ceux que l'expérience peut avoir éclairés sur le point que je traite; mais ce tableau spirituel, cette opération rapide de la raison, cet acord mutuel entre l'âme & les sens duquel naît l'expression prompte des impressions qu'elle a reçues, paroîtront chimériques peut-être à ces esprits froids, qui se souvienent toujours & qui ne créeront jamais.

Pourquoi, diront-ils, dénaturer les choses? à quoi bon des systêmes nouveaux? On a cru jusqu'ici l'*Enthousiasme* une espece de fureur; l'idée reçue vaut bien la nouvele; & quand l'anciene seroit une erreur, quel désavantage en résulteroit-il pour les arts? Les grands poëtes, les bons peintres, les musiciens excellens, qu'on a crus & qui se sont crus eux-mêmes des gens inspirés, ont été aussi loin sans tant de Métaphysique: on refroidit l'esprit, on afoiblit le génie par ces recherches incertaines ou au moins inutiles des causes; contentons-nous des effets. Nous savons que les gens de *génie* créent; que nous importe de savoir comment? Quand on aura découvert que la raison est le premier moteur des opérations de leur âme, & non l'imagination, qu'on en a crue chargée jusqu'à présent, pense-t-on qu'on donnera du *génie* ou du *talent* à ceux à qui la nature aura refusé un don si rare?

A ces objections générales je répondrai 1°. qu'il n'est point d'erreur dans les arts, de quelque nature qu'elle soit, qu'il ne soit évidemment utile de détruire.

2°. Que celle dont il s'agit est infiniment préjudiciable aux artistes & aux arts.

3°. Que c'est aplanir des routes qui sont encore assez difficiles, que de chercher, de trouver, d'établir les premiers principes. Les regles n'ont été faites que sur le méchanisme des arts; & en paroissant les gêner, elles les ont guidés jusqu'au point heureux où nous les voyons aujourd'hui. Que s'il est possible de porter des lumieres nouveles sur leur partie purement spirituele, sur le principe moteur duquel dérivent toutes leurs opérations, elles deviendront dès-lors aussi sûres que faciles. Il en est des arts comme de la navigation; on ne couroit les mers qu'en tâtonant, avant la découverte de la boussole.

4°. Ne craignons point d'afoiblir l'esprit ou de refroidir le génie, en les éclairant. Si tout ce que nous admirons dans les productions des arts est l'ouvrage de la raison, cette découverte élévera l'âme de l'artiste, en lui donnant une opinion plus glorieuse encore de l'excellence de son être; & de cette élévation atendez de nouveaux miracles; sans en craindre un plus grand orgueil. La vanité n'est le grand ressort que des petites âmes; le génie en suppose toujours une supérieure.

5°. Les mots d'*Imagination*, de *Génie*, d'*Esprit*, de *Talent*, ne sont que des termes trouvés pour exprimer les différentes opérations de la raison: il en est d'eux à peu près comme des divinités inférieures du paganisme: elles n'étoient, aux ieux des sages, que des noms commodes pour exprimer les divers attributs d'un Dieu unique; l'ignorance seule de la multitude leur fit partager les honeurs de la divinité.

6°. Si l'*Enthousiasme*, à qui seul nous sommes redevables des belles productions des arts, n'est dû qu'à la raison comme cause premiere; si c'est à ce rayon de lumiere plus ou moins brillant, à cette émanation plus ou moins grande d'un Être suprême, qu'il faut raporter constament les prodiges qui sortent des mains de l'humanité, dès-lors tous les préjugés nuisibles à la gloire des beaux arts sont pour jamais détruits, & les artistes triomphent. On poura désormais être poëte excellent, sans cesser de passer pour un homme sage; un mu-

ficien sera sublime, sans qu'il soit indispensablement réputé pour fou. On ne regardera plus les hommes les plus rares comme des individus presqu'inutiles ; peut-être même s'imaginera-t-on un jour qu'ils peuvent penser, vivre, agir comme le reste des hommes. Ils auront alors plus d'encouragement à espérer, & moins de dégoûts à soutenir. Ces têtes légeres, orgueilleuses, & bruyantes, ces automates lourds & dédaigneux qui décident en maîtres dans la société, seront peut-être à la fin persuadés qu'un artiste, un homme de Lettres, tienent dans l'ordre des choses un rang supérieur à celui d'un intendant qui les a subjugués & qui les ruine, d'un vil complaisant qui les amuse & qui les joue, d'un caissier qui leur refuse leur argent pour le faire valoir à son profit, même d'un secrétaire qui fait mal leur besogne & très-adroitement sa fortune.

Au reste soit que la vérité triomphe enfin de l'erreur, soit que le préjugé plus puissant demeure le tyran perpétuel des opinions contemporaines, que nos illustres modernes se consolent & se rassurent: les ouvrages du dernier siecle sont regardés maintenant, sans contradiction, comme des chefs-d'œuvre de la raison humaine, & il n'est pas à craindre qu'on ose prétendre qu'ils ont été faits sans *Enthousiasme* : tel sera le sort, dans le siecle prochain, de tous ces divers monumens, glorieux aux arts & à la patrie, qui s'élevent sous nos ieux. La multitude en est frapée, il est vrai, sans les apprécier ; les demi-connoisseurs les discutent sans les sentir : on s'en occupe moins long-temps aujourd'hui que d'une parodie sans esprit, dont on n'a pas honte de rire : qu'importe? en seront-ils moins un jour l'école & l'admiration de tous les esprits & de tous les âges?

Mais la définition que je propose convient-elle à toute sorte d'*Enthousiasme* & à toutes les especes de talens? Quel est le tableau, dira-t-on peut-être, que la raison peut offrir à peindre à l'art du musicien? Il ne s'agit là que d'un arangement géométrique de tons, &c. L'Éloquence d'ailleurs est sublime sans *Enthousiasme*, & il faut supprimer de cet article tout ce qui a été dit des orateurs du siecle dernier.

Je réponds 1°. qu'il n'existe point de Musique digne de ce nom, qui n'ait peint une ou plusieurs images : son but est d'émouvoir par l'expression, & il n'y a point d'expression sans peinture. *Voyez* la question plus au long aux articles Expression, Opéra, du Dictionaire des beaux Arts.

2°. Mettre en doute l'*Enthousiasme* de l'orateur, c'est vouloir faire douter de l'existence de l'Éloquence même, dont l'objet unique est de l'inspirer. Ce discours qui vous émeut, qui vous intéresse, ou qui vous révolte ; ces détails, ces images successives qui vous atachent, qui ouvrent votre cœur d'une maniere insensible à celui des sentimens que l'on veut vous inspirer, tout cela n'est & ne peut être que l'effet de l'émotion vive qui a précédé dans l'âme de l'orateur celle qui se glisse dans la vôtre. On fait une déclamation, une harangue, peut-être même un discours académique, sans *Enthousiasme* ; mais ce n'est que de lui qu'on peut atendre un bon sermon, un plaidoyer transcendant, une oraison funebre qui arache des larmes. *Voyez* Élocution.

Je finis cet article par quelques observations utiles aux vrais talens, & que je supplie tous ceux qui s'érigent en juges souverains des arts de me permettre.

Sans *Enthousiasme* point de création, & sans création les artistes & les arts rampent dans la foule des choses communes. Ce ne sont plus que de froides copies retournées de mille petites façons différentes : les hommes disparoissent ; on ne trouve plus à leur place que des singes & des perroquets.

J'ai dit plus haut qu'il y a deux sortes d'*Enthousiasme* ; l'un qui produit, l'autre qui admire : celui-ci est toujours la suite & le salaire du premier, & la preuve certaine qu'il a été un *Enthousiasme* véritable.

Il y a donc de faux *Enthousiasmes*. Un homme peut se croire des talens, du génie, & n'avoir que des réminiscences, une facilité malheureuse, & un penchant ridicule, qui en est presque toujours la suite, pour tel genre ou tel art.

Il n'est point d'*Enthousiasme* sans génie, c'est le nom qu'on a donné à la raison au moment qu'elle le produit ; ni sans talens, autre nom qu'on a donné à l'aptitude naturele de l'âme à recevoir l'*Enthousiasme* & à le rendre. *Voyez* Génie, Talent.

L'*Enthousiasme* plonge les hommes privilégiés qui en sont susceptibles, dans un oubli presque continuel de tout ce qui est étranger aux arts qu'ils professent. Toute leur conduite est en général si peu ressemblante avec ce que nous regardons comme les manieres d'être adoptées dans la société, qu'on se trouve porté, presque sans le vouloir, à les regarder comme des especes singulieres ; ce n'est rien moins qu'à la raison qu'on attribue ce qu'on appele leurs *bizarreries* ou leurs *écarts* : de là tous les préjugés établis, & que l'instruction a bien de la peine à détruire. Mais a-t-on vu encore quelque espece d'hommes parfaite? en trouve-t-on beaucoup qui portent une raison supérieure dans plusieurs genres? qu'il nous suffise de dire qu'on rencontre communément dans les vrais talens une bonne foi comme naturele, une franchise de caractere, & sur-tout l'antipathie la plus décidée pour tout ce qui a l'air d'intrigue, d'artifice, de cabale. Pense-t-on que ce soit là un des moindres ouvrages de la raison? Aussi lorsque vous verrez un homme de Lettres, un peintre, un musicien souple, rampant, fertile en détours, adroit courtisan ; ne cherchez point chez lui ce que nous appelons le *vrai talent*. Peut-être aura-t-il des succès : il en est de passagers que la cabale procure. Ne soyez point surpris de le voir envahir toutes les places de son état, & celles même qui parois-

fent lui être le plus étrangeres; il a la forte de mérite qui les donne: mais un nom illustre, une gloire pure & durable, cette considération flatteuse, apanage honorable des talens distingués, ne feront jamais fon partage. La charlatanerie trompe les fots, entraîne la multitude, éblouit les Grands; mais elle ne donne que des jouissances de peu de durée. Pour produire des ouvrages qui restent, pour acquérir une gloire que la postérité confirme, il faut des ouvrages & des succès qui résistent aux éforts du temps & à l'examen des fages; il faut avoir fenti un *Enthousiasme* vrai, & l'avoir fait passer dans tous les esprits; il faut que le temps l'entretiene, & que la réflexion, loin de l'éteindre, le justifie.

Il est de la nature de l'*Enthousiasme* de se communiquer & de se reproduire; c'est une flamme vive qui gâgne de proche en proche, qui se nourrit de son propre feu, & qui, loin de s'afoiblir en s'étendant, prend de nouveles forces à mesure qu'elle se répand & se communique.

Je suppose le Public assemblé pour voir la représentation d'un excellent ouvrage; la toile se leve, les acteurs paroissent, l'action marche, un transport général interrompt tout-à-coup le spectacle; c'est l'*Enthousiasme* qui se fait sentir; il augmente par degrés, il passe de l'âme des acteurs dans celle des spectateurs; & remarquez qu'à mesure que ceux-ci s'échaufent, le jeu des premiers devient plus animé; leur feu mutuel est comme une balle de paume que l'adresse vive & rapide des joueurs se renvoie; c'est-là où nous devons toujours être sûrs d'avoir du plaisir en proportion de la sensibilité que nous montrons pour celui qu'on nous donne.

Dans ces spectacles magnifiques, au contraire, que le zele le plus ardent prépare, mais où le respect lie les mains, vous éprouvez une espece de langueur à peu près vers le milieu de la représentation; elle augmente par degrés jusqu'à la fin, & il est rare que l'ouvrage le plus fait pour émouvoir ne vous laisse pas dans un état tranquille. La cause de cette sorte de phénomene est dans l'âme de l'acteur & du spectateur. On ne verra jamais de représentation parfaite, sans cette chaleur mutuele qui entretient la vivacité de celui qui représente, & le charme de ceux qui l'écoutent; c'est un méchanisme constant établi par la nature. l'*Enthousiasme* de ce genre le plus vif s'éteint & se communique.

Il y a en nous une analogie secrete entre ce que nous pouvons produire & ce que nous avons appris. La raison d'un homme de *génie* décompose les différentes idées qu'elle a reçues, se les rend propres, & en forme un Tout, qui, s'il est permis de s'exprimer ainsi, prend toujours une physionomie qui lui est propre: plus il acquiert de connoissances, plus il a rassemblé d'idées; & plus ses momens d'*Enthousiasme* sont fréquens, plus les tableaux que la raison présente à son âme sont hardis, nobles, extraordinaires, *&c.*

Ce n'est donc que par une étude assidue & profonde de la nature, des passions, des chef-d'œuvres des arts, qu'on peut déveloper, nourir, réchaufer, étendre le *génie*. On pouroit le comparer à ces grands fleuves, qui ne paroissent à leur source que de foibles ruisseaux; ils coulent, serpentent, s'étendent; & les torrens des montagnes, les rivieres des plaines se mêlent à leur cours, grossissent leurs eaux, ne font qu'un seul Tout avec elles: ce n'est plus alors un léger murmore, c'est un bruit imposant qu'ils excitent; ils roulent majestueusement leurs flots dans le sein de l'Océan, après avoir enrichi les terres heureuses qui en ont été arosées. Voilà l'examen philosophique de l'*Enthousiasme*; voyez à l'article Éclectisme un abrégé historique de quelques-uns de ses effets. (*M. de Cahusac.*)

(N.) Enthousiasme. Ce mot signifie *Émotion d'entrailles*, *Agitation intérieure*. Les Grecs inventerent-ils ce mot pour exprimer les secousses qu'on éprouve dans les nerfs, la dilatation & le resserrement des intestins, les violentes contractions du cœur, le cours précipité de ces esprits de feu qui montent des entrailles au cerveaux, quand on est vivement affecté?

Ou bien donna-t-on d'abord le nom d'*Enthousiasme*, de trouble des entrailles, aux contorsions de cette pythie qui sur le trépied de Delphes recevoit l'esprit d'*Apollon* on o'ose dire par quel endroit?

Qu'entendons-nous par *Enthousiasme?* que de nuances dans nos affections! approbation, sensibilité, émotion, trouble, saisissement, passion, emportement, démence, fureur, rage. Voilà tous les états par lesquels peut passer cette pauvre âme humaine.

Un géometre assiste à une tragédie touchante; il remarque seulement qu'elle est bien conduite. Un jeune homme à côté de lui est ému & ne remarque rien; une femme pleure; un autre jeune homme est si transporté, que pour son malheur il va faire aussi une tragédie. Il a pris la maladie de l'*Enthousiasme*.

Le centurion ou le tribun militaire qui ne regardoit la guerre que comme un métier dans lequel il y avoit une petite fortune à faire, alloit au combat tranquillement, comme un couvreur monte sur un toit. *César* pleuroit en voyant la statue d'*Alexandre*.

Ovide ne parloit d'amour qu'avec esprit: Sapho exprimoit l'*Enthousiasme* de cette passion; & s'il est vrai qu'elle lui coûta la vie, c'est que l'*Enthousiasme* chez elle devint démence.

L'esprit de parti dispose merveilleusement à l'*Enthousiasme*, il n'est point de faction qui n'en ait pas. Un homme passionné qui parle avec action, a dans ses ieux, dans sa voix, dans ses gestes, un poison subtil qui est lancé comme un trait dans les gens de sa faction. C'est par cette raison que la reine *Élisabeth* défendit qu'on prêchât de six mois en Angleterre sans une permission signée de sa main.

Le jeune Faquir croit de voir le bout de son nez en faisant ses prieres. Il s'endort l'imagination toute pleine de *Brama*, & il ne manque pas de le voir en songe. Quelquefois même dans cet état où l'on n'est ni endormi ni éveillé, des étincele sortent de ses ieux, il voit *Brama*; & cette maladie devient souvent incurable.

La chose la plus rare est de joindre la raison avec l'*Enthousiasme*; la raison consiste à voir toujours les choses comme elles sont. Celui qui dans l'ivresse voit les objets doubles, est alors privé de la raison.

L'*Enthousiasme* est précisément comme le vin; il peut exciter tant de tumulte dans les vaisseaux sanguins, & de si violentes vibrations dans les nerfs, que la raison en est tout-à-fait détruite. Il peut ne causer que de légeres secousses qui ne fassent que donner au cerveau un peu plus d'activité, c'est ce qui arive dans les grands mouvemens d'Éloquence, & sur-tout dans la Poésie sublime. L'*Enthousiasme* raisonable est le partage des grands poëtes.

Cet *Enthousiasme* raisonable est la perfection de leur art: c'est ce qui fit croire autrefois qu'ils étoient inspirés des dieux; & c'est ce qu'on n'a jamais dit des autres artistes.

Comment le raisonement peut-il gouverner l'*Enthousiasme*? c'est qu'un poëte dessine d'abord l'ordonance de son tableau; la raison alors tient le crayon. Mais veut-il animer ses persônages & leur donner le caractere des passions? alors l'imagination s'échaufe, l'*Enthousiasme* agit: c'est un coursier qui s'emporte dans sa carriere. Mais la carriere est réguliérement tracée.

L'*Enthousiasme* est admis dans tous les genres de Poésie où il entre du sentiment: quelquefois même il se fait place jusque dans l'Églogue, témoin ces vers de la dixieme églogue de *Virgile*.

Jam mihi per rupes videor lucosque sonantes
Ire: licet Partho torquere cydonia cornu
Spicula; tanquam hæc sint nostri medicina furoris,
Aut deus ille malis hominum mitescere discat.

Le style des épîtres, des satyres, réprouve l'*Enthousiasme*; aussi n'en trouve-t-on point dans les ouvrages de Boileau & de Pope.

Nos odes, dit-on, sont de véritables chants d'*Enthousiasme*; mais comme elles ne se chantent point parmi nous, elles sont souvent moins des odes que des stances, ornées de réflexions ingénieuses. Jetez les ieux sur la plupart des stances de la belle ode à la fortune de Jean-Baptiste Rousseau.

Vous, chez qui la guerriere audace
Tient lieu de toutes les vertus,
Concevez Socrate à la place
Du fier meurtrier de Clitus;
Vous verrez un roi respectable,
Humain, généreux, équitable,
Un roi digne de vos autels;
Mais à la place de Socrate,
Le fameux vainqueur de l'Euphrate
Sera le dernier des mortels.

Ce couplet est une courte dissertation sur le mérire persônel d'Alexandre & de Socrate; c'est un sentiment particulier, un paradoxe. Il n'est point vrai qu'Alexandre sera le dernier des mortels. Le héros qui vengea la Grece, qui subjugua l'Asie, qui pleura Darius, qui punit ses meurtriers, qui respecta la famille du vaincu, qui donna un trône au vertueux Abdolonime, qui rétablit Porus, qui bâtit tant de villes en si peu de temps, ne sera jamais le dernier de mortels.

Tel qu'on nous vante dans l'Histoire,
Doit peut-être toute sa gloire
À la honte de son rival:
L'inexpérience indocile
Du compagnon de Paul-Émile
Fit tout le succès d'Annibal.

Voilà encore une réflexion philosophique sans aucun *Enthousiasme*. Et de plus, il est très-faux que les fautes de Varron aient fait tous les succès d'Annibal; la ruine de Sagunte, la prise de Turin, la défaite de Scipion pere de l'Africain, les avantages remportés sur Sempronius, la victoire de Trébie, la victoire de Trazimene, & tant de savantes marches, n'ont rien de commun avec la bataille de Cannes, où Varron fut vaincu, dit-on, par sa faute. Des faits si défigurés doivent-ils être plus approuvés dans une ode que dans une histoire.

De toutes les odes modernes, celle où il regne le plus grand *Enthousiasme*, qui ne s'afoiblit jamais, & qui ne tombe ni dans le faux ni dans l'ampoulé, est le *Timothée*, ou la fête d'Alexandre par Dryden: elle est encore regardée en Angleterre comme un chef-d'œuvre inimitable, dont Pope n'a pu approcher quand il a voulu s'exercer dans le même genre. Cette ode fut chantée; & si on avoit eu un musicien digne du poëte, ce seroit le chef-d'œuvre de la Poésie lyrique. (VOLTAIRE.)

(N.) *Nous ajouterons ici quelques réflexions sur l'*ENTHOUSIASME, *tirées des* Recherches sur le Style *par le célebre marquis de Beccaria, ouvrage fondé sur une Métaphysique peut-être trop abstraite, mais plein de vues fines & profondes.*

On a défini la passion un désir constant, & renaissant presqu'à toute occasion dans l'âme de l'homme qui l'éprouve. Il y a un état de l'âme fort analogue à celui-là: c'est l'*Enthousiasme*, qu'on a peint des couleurs les plus vives, avec les

effets qu'il produit & les circonstances qui l'acompagnent; mais dont on n'a pas donné, ce me semble, une idée précise & déterminée. On n'a pas décrit exactement l'état de l'âme elle-même dans l'*Enthousiasme*. On n'a pas comparé la maniere dont les idées existent dans l'esprit, lorsque dans cette sorte d'ivresse il se sent enflamé & agité par la multitude & la variété des idées & des images, avec cet état de l'âme, où les idées & les images se succedent tranquillement & lentement, où l'esprit combine, calcule, & compare un petit nombre d'idées à la fois.

Il n'est pas en notre pouvoir de sauter immédiatement d'une idée à une autre idée associée à la premiere; il est nécessaire de passer par des idées intermédiaires & de parcourir cet intervalle plus ou moins rapidement. Représentons-nous une série de ces idées intermédiaires, & l'imagination la parcourant avec rapidité; si l'on s'examine dans ce moment, on trouvera quelque changement dans sa maniere d'exister & de sentir; on éprouvera une sorte de chaleur & d'activité sans éfort; effet de la présence des deux idées extrêmes & des idées intermédiaires qui les lient. Avec le nombre des idées, on sentira s'augmenter & s'étendre le sentiment de sa propre existence. Cet état de l'âme, passager & momentanée dans la plupart des hommes, est précisément l'*Enthousiasme*, auquel on ne donne pourtant ce nom que lorsqu'il se manifeste sensiblement & qu'il est ou paroît utile aux autres. Figurons-nous une notion complexe quelconque, à laquelle aboutissent plusieurs séries d'idées, les unes par un côté, les autres par un autre. Si l'esprit entre dans quelqu'une de ces séries, il poura ariver en peu de temps à la notion complexe, qui rapelera elle-même toutes les séries d'idées, dont elle est le centre: plus les séries seront nombreuses, longues, variées, intéressantes, aussi-bien que la notion complexe à laquelle elles aboutissent; plus encore le passage de l'un à l'autre sera prompt & facile, & plus aussi l'*Enthousiasme* sera fort & durable. S'il m'est permis ici d'employer le langage des géometres, je dirai que la grandeur de l'*Enthousiasme* sera en raison composée de l'intérêt de chacune des idées, & du nombre & de l'étendue des ramifications de ces idées, qui tienent à l'idée centrale. Si ces idées ne sont intéressantes que pour celui qui les éprouve, l'*Enthousiasme* s'arrêtera dans ce seul individu; les spectateurs étonés riront de l'importance & du sérieux qu'il met à des choses qui ne les touchent point. Mais si les idées sont intéressantes pour la multitude de ceux qui le voient ou l'écoutent, alors l'*Enthousiasme* se communiquera & sera contagieux. Je comparerois l'*Enthousiasme* au fluide électrique, qui, si-tôt que l'équilibre dans lequel il repose est rompu, se communique jusqu'à ce qu'il trouve un corps d'une matiere semblable qui lui ferme le passage: de même l'*Enthousiasme* se répand dans tous les esprits qui sont dans la sphere de son activité, & ne cesse de se propager que lorsqu'il trouve un esprit plein d'autres idées dominantes & centrales.

Les principaux caracteres de l'*Enthousiasme* sont une sorte de désordre & de négligence que lui reprochent les âmes froides; une habitude de s'apuier sur les raports les plus incertains des choses, de prendre les plus foibles rayons d'une analogie éloignée pour la lumiere vive de l'évidence: l'*Enthousiasme* s'élance tout-à-coup dans les combinaisons d'idées les plus disparates; il raproche les plus éloignées; il renverse avec impétuosité tous les obstacles qui retardent le cours de ses pensées; il ouvre de noveles routes à l'esprit humain; & lui-même les parcourt avec rapidité & y laisse des traces solitaires, mais marquées & profondes.

L'assemblage de toutes ces qualités, bonnes ou mauvaises, qui caractérise l'*Enthousiasme*, nous montre que cet état de l'âme n'est rien autre chose que la réunion de trois conditions, qui sont, 1°. la multitude & la variété des idées; 2°. leur importance; 3°. leur subordination & leur direction commune à un seul centre, à une seule idée, qui les lie & les rapele toutes, & qui est comme un point d'apui pour l'attention parcourant une multitude d'idées.

(N.) ENTIER, COMPLET, *Synonymes*.

Une chose est *entiere*, lorsqu'elle n'est ni mutilée, ni brisée, ni partagée, & que toutes ses parties sont jointes ou assemblées de la façon dont elles doivent l'être. Elle est *complete*, lorsqu'il ne lui manque rien, & qu'elle a tout ce qui lui convient. Le premier de ces mots a plus de raport à la totalité des portions qui servent simplement à constituer la chose dans son intégrité essentiele. Le second en a davantage à la totalité des portions qui contribuent à la perfection accidentele de la chose.

Les Bourgeois, dans les provinces, occupent des maisons *entieres;* à Paris, ils n'ont pas toujours des apartements *complets*. (*L'Abbé* GIRARD.)

ENTR'ACTE, s. m. *Belles Lettres*. On apele ainsi l'intervalle qui, dans la représentation d'une piece de Théâtre, en sépare les actes, & donne du relâche à l'attention des spectateurs.

Chez les Grecs, le théâtre n'étoit presque jamais vide: l'intervalle d'un acte à l'autre étoit occupé par les chœurs.

Un des plus précieux avantages du Théâtre moderne, c'est le repos absolu de l'*Entr'acte*. De toutes les licences qu'on est convenu d'acorder aux arts, pour leur faciliter les moyens de plaire, c'est peut-être la plus heureuse, & celle dont on est le mieux dédomagé.

Observons d'abord que l'*Entr'acte* n'est un repos que pour les spectateurs, & n'en est pas un pour l'action. Les persongges sont censés agir dans l'intervalle d'un acte à l'autre; & tandis qu'en effet l'acteur va respirer dans la coulisse, il faut qu'on le croie occupé. Ainsi, le poëte, dans le plan de sa piece, en divisant son action, doit la

distribuer de façon qu'elle continue d'un acte à l'autre, & que l'on sache ou que l'on suppose ce qui se passe dans l'intervalle; à peu près comme un architecte dispose dans son plan les vides & les pleins, ou plutôt comme un peintre habile dessine tout le corps qui doit être à demi-voilé.

Rien de plus simple que cette regle; & on la néglige souvent.

Il est aisé de sentir à présent quelle est la facilité que l'*Entr'acte* donne à l'action, soit du côté de la vrai-semblance, soit du côté de l'intérêt.

Il y a dans la nature une infinité de choses dont l'exécution est impossible sur la scène, & dont l'imitation manquée détruiroit toute illusion. C'est dans l'*Entr'acte* qu'elles se passent: le poëte le suppose, le spectateur le croit.

L'action théâtrale a souvent des longueurs inévitables, des détails froids & languissans, dont on ne peut la dégager; & le spectateur, qui veut être continuélement ému ou agréablement occupé, ne redoute rien tant que ces scènes stériles. Il veut pourtant que tout arive comme dans la nature, & que la vrai-semblance amene l'intérêt; or le poëte les concilie, en n'exposant aux ieux que les scènes intéressantes, & en dérobant dans l'*Entr'acte* toutes celles qui languiroient.

Enfin, par la même raison que l'on doit présenter aux ieux tout ce qui peut contribuer à l'effet que l'on veut produire, lequel, soit dans le pathétique, soit dans le ridicule, est toujours le plaisir d'être ému ou d'être amusé, on doit dérober à la vue tout ce qui nous déplait ou ce qui nous répogne; car l'impression du tableau, étant beaucoup plus forte que celle du récit, nous rend plus cher ce qui nous flate, mais aussi plus odieux ce qui nous blesse. Or le poëte qui doit prévoir & l'un & l'autre effet, jétera dans l'*Entr'acte* ce qui a besoin d'être afoibli ou voilé par l'expression, & présentera sur la scène ce qui doit fraper vivement.

Un avantage encore ataché à l'*Entr'acte*, c'est de donner aux événemens qui se passent hors du théâtre un temps idéal un peu plus long que le temps réel du spectacle. Comme le mouvement mesure la durée, celle d'une action présente aux ieux ne peut nous échaper; au lieu que d'un action absente, & dont nous ne sommes plus occupés, nous ne comptons point les momens. Voilà pourquoi nous pouvons acorder à ce qui se passe hors de la scène un temps moral beaucoup plus long que l'intervalle d'un acte à l'autre. Mais cette licence suppose ce que nous avons dit ailleurs, que l'on regardera l'*Entr'acte* comme une absence totale de l'action, & même du lieu de l'action.

La premiere convention faite en faveur de l'art dramatique a été, que le spectateur seroit censé absent; car imaginer que le Public est assemblé dans une place, & qu'il voit de là ce qui se passe dans le cabinet d'Auguste ou dans le sérail du Sultan, c'est une absurdité puérile: il faut pour cela supposer un des quatre murs abatus; & alors même le moyen de concevoir que l'acteur étant vu, ne verroit pas de même & agiroit comme s'il étoit seul?

Le spectateur n'est donc présent à l'action que par la pensée, & le spectacle n'est supposé se passer que dans son esprit. Cette hypothese étoit sans doute une chose hardie à proposer, si on l'eût proposée. Mais comme elle étoit indispensable, on en est convenu même sans le savoir.

Ce n'est donc rien proposer de nouveau, que de vouloir qu'à la fin de chaque acte l'idée du lieu disparoisse, & que notre illusion détruite nous rende à nous-mêmes en un lieu totalement distinct de celui de l'action; en sorte, par exemple, qu'au spectacle de Cinna, quand les acteurs sont sur la scène, nous soyons en esprit à Rome, & que l'acte fini, l'illusion cessante, nous nous retrouvions à Paris. Ces mouvemens de la pensée sont aussi aisés que rapides, & l'instant de lever & de baisser la toile les produit naturélement.

Cela posé, la conséquence immédiate & nécessaire qu'on en doit tirer, c'est que la toile, qui détruit l'enchantement du spectacle, devroit tomber toutes les fois que le charme est interrompu. Ne fût-ce même que pour cacher le besoin qu'on a quelquefois de baisser la toile, il seroit à souhaiter qu'on la baissât toujours, dès qu'un acte seroit fini: l'illusion y gâgneroit, les moyens de la produire seroient plus simples & en plus grand nombre; on ne verroit plus ce jeu des machines qui n'est plus étonant, & qui devient risible quand le mouvement est manqué; on ne verroit plus des valets de théâtre venir ranger ou déranger les siéges du sénat romain; l'œil & l'oreille ne seroient pas en contradiction, comme lorsqu'on entend des violons jouer un menuet près des tentes d'Agamemnon ou à la porte du capitole; & le coup d'œil d'un changement subit de décoration seroit réservé pour le spectacle du merveilleux. *Voyez* ACTE, UNITÉS. (*M. MARMONTEL.*)

ÉNUMÉRATION, s. f. Cette figure de Rhétorique est admirable en Poésie, parce qu'elle rassemble, dans un langage harmonieux, les traits les plus frapans d'un objet qu'on veut dépeindre, afin de persuader, d'émouvoir, & d'entraîner l'esprit, sans lui donner le temps de se reconoître. *Voyez* CONGLOBATION. Je n'en citerai qu'un seul exemple, tiré de la tragédie d'Athalie. (III, *vj.*)

Jéhu, qu'avoit choisi sa sagesse profonde;
Jéhu, sur qoi je vois que votre esprit se fonde,
D'un oubli trop ingrat a payé ses bienfaits.
Jéhu laisse d'Achab l'afreuse fille en paix;
Suit des rois d'Israël les profanes exemples;
Du vil dieu de l'Égypte a conservé les temples.
Jéhu, sur les hauts lieux osant enfin offrir
Un téméraire encens que Dieu ne peut soufrir,
N'a, pour servir sa cause & venger ses injures,
Ni le cœur assez droit, ni les mains assez pures.

(*Le Chevalier DE JAUCOURT.*)

* ENVIE, JALOUSIE, *Synonymes*.

Voici les nuances par lesquelles ces mots different.

1°. On est *jaloux* de ce qu'on possede, & *envieux* de ce que possedent les autres : c'est ainsi qu'un amant est *jaloux* de sa maitresse; un prince, *jaloux* de son autorité. (*M. d'Alembert*.)

(¶ La *Jalousie* est donc en quelque maniere juste & raisonable, puisqu'elle ne tend qu'à conserver un bien qui nous apartient, ou que nous croyons nous apartenir; au lieu que l'*Envie* est une fureur qui ne peut soufrir le bien des autres.) (*La Rochefoucault*.)

La *Jalousie* ne regne pas seulement entre des particuliers, mais entre des nations entieres, chez lesquelles elle éclate quelquefois avec la violence la plus funeste; elle tient à la rivalité de la position, du commerce, des arts, des talens, & de la religion. (*Le Chevalier de Jaucourt*.)

(¶ L'homme qui dit qu'il n'est pas né heureux pouroit du moins le devenir par le bonheur de ses amis ou de ses proches; l'*Envie* lui ôte cette derniere ressource.) (*La Bruyere*.)

2°. Quand ces deux mots sont relatifs à ce que possedent les autres, *Envieux* dit plus que *Jaloux*. Le premier marque une disposition habituelle & de caractere; l'autre peut désigner un sentiment passager: le premier désigne aussi un sentiment actuel plus fort que le second. On peut être quelquefois *jaloux*, sans être naturélement *envieux*: la *Jalousie*, sur-tout au premier mouvement, est un sentiment dont on a quelquefois peine à se défendre; l'*Envie* est un sentiment bas, qui ronge & tourmente celui qui en est pénétré. (*M. d'Alembert*.)

(¶ La *Jalousie* est l'effet du sentiment de nos désavantages comparés au bien de qualqu'un: quand il se joint, à cette *Jalousie*, de la haine & une volonté de vengeance dissimulée par foiblesse; c'est *Envie*. (*Le Marquis de Vauvenargues*.)

Toute *Jalousie* n'est point exempte de quelque sorte d'*Envie*, & souvent même ces deux passions se confondent. L'*Envie* au contraire est quelquefois séparée de la *Jalousie*, comme est celle qu'excitent dans notre âme les conditions fort élevées au dessus de la nôtre, les grandes fortunes, la faveur, le ministere.

L'*Envie* & la haine s'unissent toujours, se fortifient l'une l'autre dans un même sujet; & elles ne sont reconoissables entr'elles, qu'en ce que l'une s'atache à la persone, l'autre à l'état & à la condition.

Un homme d'esprit n'est point *jaloux* d'un ouvrier qui a travaillé une bonne épée, ou d'un statuaire qui vient d'achever une belle figure: il fait qu'il y a, dans ces arts, des regles & une méthode, qu'on ne devine point; qu'il y a des outils à manier, dont il ne connoît ni l'usage, ni le nom, ni la figure; & il lui suffit de penser qu'il n'a point fait l'apprentissage d'un certain métier, pour se consoler de n'y être point maître. Il peut au contraire être susceptible d'*Envie*, & même de *Jalousie*, contre un ministre & contre ceux qui gouvernent : comme si la raison & le bon sens, qui lui sont communs avec eux, étoient les seuls instrumens qui servent à régir un État & à présider aux afaires publiques; & qu'ils dussent suppléer aux regles, aux préceptes, à l'expérience.) (*La Bruyere*.)

ÉOLIEN ou ÉOLIQUE, adj. *terme de Gramm.* Nom d'un des cinq dialectes de la langue greque. *Voyez* Grec & Dialecte.

Il fut d'abord en usage dans la Béotie, d'où il passa en Éolie. C'est dans ce dialecte que Sapho & Alcée ont écrit.

Le dialecte *éolien* rejete sur-tout l'accent rude ou âpre. Du reste il s'acorde en tant de choses avec le dorique, qu'on ne fait ordinairement de ces deux qu'un seul dialecte. C'est pourquoi la plupart des grammairiens ne comptent que quatre différens dialectes grecs, quoiqu'il y en ait réellement cinq, en en faisant deux de l'*éolien* & du dorique. *Voyez* Dorique & Dialecte. (*L'Abbé Mallet*.)

(N.) ÉPANADIPLOSE, s. f. Espece de Répétition antiparallele (*Voyez* Répétition), où le commencement du premier membre se répete à la fin du dernier.

> *Vengez-vous* dans le temps de mes fautes passées;
> Mais dans l'éternité *ne vous en vengez pas*.

On lit dans Virgile (*Églog.* vij.)

> Ambo *florentes ætatibus, Arcades* ambo:

dans Ovide (*Fast.* vi.)

> Qui bibit inde, furit: *procul hinc discedite, queis est*
> *Cura bonæ mentis*; qui bibit inde, furit.

On trouve le distique suivant dans deux inscriptions ancienes raportées par Gruter, *Tom. I, pag.* 615, & *Tom. II, pag.* 912.

> Balnea, vina, Venus *corrumpunt corpora nostra*;
> *Sed vitam faciunt* balnea, vina, Venus.

Le mot *Épanadiplose* est composé du mot *Anadiplose*, Réduplication (*Voyez* Anadiplose), & de la préposition ἐπὶ, *sub*, qui dans la composition indique la fin; en sorte que le mot veut dire *Réduplication à la fin*. L'*Épanadiplose* porte sur les mêmes motifs & produit le même effet que l'Anadiplose. (*M. Beauzée*.)

(N.) ÉPANALEPSE, ÉPANAPLESE, ff. ff. Termes synonymes d'*Épanadiplose*, employés inutilement par quelques rhéteurs & quelques grammairiens. Une nomenclature si abondante n'est bonne qu'à surcharger. (*M. Beauzée*.)

(N.) ÉPANAPHORE, s. f. Autre terme inutile employé par quelques rhéteurs pour celui d'*Anaphore*. *Voyez* Anaphore. (*M. Beauzée*.)

(N.)

(N.) ÉPANORTHOSE, s. f. Mot grec : RR. ἐπὶ, *sub*, comme s'il y avoit *sub finem*, *in fine*; ἀνὰ, en composition *re*; & ὀρθόω, *rectum fasio*: Ἐπανόρθωσις signifie donc littéralement l'*action de refaire droit à la fin*. C'est en effet une figure de pensée par fiction, dans laquelle on corrige, par quelque vue fine & délicate, ce que l'on vient de dire, quoiqu'on ait eu & dû avoir l'intention expresse de le dire. Il ne s'agit donc point dans l'*Épanorthose* de corriger une faute réelle ; ce seroit un procédé naturel & simple, & non une figure: il n'est question ici que de se ménager un passage délicat à de nouveles idées que l'on veut ajouter aux premieres, ou pour les apprécier au juste, ou pour les éclaircir, ou pour leur donner plus d'énergie en paroissant les rejeter comme trop foibles.

À l'article ÉPITROPE, on trouvera l'exemple d'une ÉPANORTHOSE destinée à apprécier les choses que l'on a dites auparavant.

Fléchier loue la noblesse du sang dont est sorti M. de Turrene, puis il ajoute: *Mais que dis-je? Il ne faut pas l'en louer ici; il faut l'en plaindre. Quelque glorieuse que fût la source dont il sortoit, l'hérésie des derniers temps l'avoit infectée : il recevoit avec ce beau sang des principes d'erreur & de mensonge; & parmi ses exemples domestiques, il trouvoit celui d'ignorer & de combatre la vérité*. Cette belle *Épanorthose* est donnée à la dignité du ministere Catholique, & sert de transition à ce que devoit dire l'orateur de la naissance de son héros dans l'hérésie.

En voici une autre, dont le dessein est de fortifier ce qui vient d'être dit; elle est de M. Massillon: *Il faut qu'il en coûte pour servir le monde comme pour servir JÉSUS-CHRIST : soufrons pour Dieu ce que nous soufrons pour le monde: les peines sont les mêmes, & les récompenses bien différentes. Mais que dis-je, mes Freres, que nos peines sont les mêmes? Le Seigneur adousit le joug qu'on porte pour lui; & le joug du monde est un joug de fer, qui meurtrit & qui accâble: les violences de la croix sont mêlées de mille consolations, & celles de la cupidité ne sont payées que par des peines nouveles: les sacrifices de la grâce calment le cœur, & ceux des passions le déchirent: les saintes agitations de la pénitence laissent l'âme dans la joie & dans la paix, & les agitations du crime la troublent & la dévorent: les épines de la vertu portent avec elles leur douceur & leur remede, & celles du vice laissent dans la conscience l'aiguillon & le ver dévorant qui ne meurt plus: en un mot les rigueurs de l'Évangile font des heureux, & les dégoûts du monde n'ont fait jusqu'ici que des misérables*.

Les anciens fournissent aussi des exemples de cette figure. Cicéron, après avoir apporté à Catilina toutes les raisons qui pouvoient le déterminer à quiter Rome, s'écrie par *Épanorthose* (I. *Catil*. jx. 22.)

Quanquam quid loquor? te ut ulla res frangat? tu ut unquam te corrigas? tu ut ullam fugam meditere? tu ut ullum exilium cogites? Utinam tibi istam mentem dii immortales darent!

„ Mais que dis-je? peut-on croire que jamais rien t'ébranle? que jamais tu te corriges? que tu songes à t'éloigner d'aucune maniere? que tu fasses aucun projet d'aller en exil? Plaise aux dieux immortels de t'inspirer cette pensée „ !

Le vieillard Ménédème, dans l'*Héautontimorumênos* de Térence (*Act*. I, *sc*. j.) parle ainsi à Chrémès :

Filium unicum adolescentulum
Habeo: ah! quid dixi habere me? imo habui, Chremes; Nunc, habeam nec ne, incertum est.

„ J'ai un fils unique, à peine adolescent: hélas! „ qu'ai je dit, j'ai? non Chrémès, je l'avois; „ aujourd'hui je ne sais si je l'ai ou non „. (*M. BEAUZÉE*.)

(N.) ÉPELER, v. a. Nommer les lettres qui doivent s'assembler pour former les syllabes. C'est le second pas dans l'art de lire: le premier est de connoître, je ne dis pas seulement les lettres, mais encore les combinaisons de lettres représentatives de sons simples, comme *ch*, *ph*, *au*, *eu*, *ou*, &c: le second est d'assembler ces signes pour en former des syllabes: & le troisieme est de prononcer de suite les syllabes pour former les mots, ce qui est *lire*.

Le premier point est une pure afaire de mémoire; avec de l'exercice & des répétitions, on en vient à bout aisément & promptement. Le troisieme ne demande que de l'attention, parce qu'il ne s'agit que de connoître promptement les syllabes, avec lesquelles on a dû se familiariser au second degré. Mais c'est ce second degré qui est difficile, sur-tout suivant l'anciene méthode d'enseigner à lire.

„ Quoique les lettres aient d'abord été inventées „ pour être les signes des sons; l'ordre alphabé- „ tique donne moyen de les faire servir à beaucoup „ d'autres usages... Pour faire servir les lettres à „ tant d'usages, il a fallu leur donner des noms. „ Les nations, ne s'étant point acordées sur les „ formes ou figures des lettres, n'ont pas été plus „ d'acord sur les noms qu'elles leur ont donnés „. (*Traité des sons de la langue fr*. Part. II, ch. *ij*, art. 1, *pag*. 91.) En effet les lettres que nous appelons *bé*, *dé*, *emme*, *elle*, *erre*, *esse*, *té*, sont appelées par les Grecs *bêta*, *delta*, *my*, *lamda*, *rho*, *sigma*, *tau*, & par les Hébreux *beth*, *daleth*, *mèm*, *lamed*, *ress*, *sin*, *teth*. „ Mais ces noms, „ dit le même auteur, doivent être bien distingués „ des sons que ces lettres représentent... Lorsqu'on „ enseigne à lire, comme tout ce qu'on a à faire „ est de fixer l'imagination des disciples, afin de „ les bien acoutumer à unir l'idée des sons à la „ vue des lettres; il faut laisser-là les noms des „ lettres, & se contenter de faire prononcer les „ sons, en montrant les lettres ou les combinaisons

„ de lettres destinées à les représenter... Agir „ autrement, c'est commencer par les perdre (*les* „ *disciples*) & les égarer, avant que de les con„ duire au but; c'est les jeter dans des incertitudes „ & des embaras, dont on a ensuite bien de la „ peine à les faire sortir; c'est enfin les induire „ en erreur, puisqu'on leur fait prendre les noms „ des lettres pour les sons de ces lettres, & qu'on „ leur présente plusieurs sons dans des syllabes „ qui n'en ont qu'un „.

On tombe dans ce dernier défaut quand, pour *épeler*, on fait dire *é*, *a*, *u*, pour prononcer *ô*: & c'est vraiment embarasser les enfans, que de leur faire dire *pé*, *hache*, *i*, pour faire prononcer *fi*; *elle*, *o*, pour prononcer *lo*; *esse*, *o*, pour amener, *zo*; *pé*, *hache*, *é*, pour former *fe*; d'où doit enfin résulter le mot *philosophe*.

„ Depuis quelque temps, continue le même au„ teur anonyme, beaucoup de maîtres ont renoncé „ à faire dire aux commençans, par exemple, *cé*, „ *hache*, *a*, *cha*; *pé*, *é*, *a*, *u*, *peau*; *chapeau*; „ ayant senti le ridicule de cette maniere de faire „ *épeler*. Ils s'y prenent d'une autre façon, faisant „ dire *che*, *a* (cha); *pe*, *au* (peau); ou autre„ ment, *che*, *a*, *pe*, *eau* (chapeau) „.

Ce changement dans la maniere d'*épeler* est dû à la remarque judicieuse que fit, dès 1660, l'auteur de la *Grammaire générale & raisonée* (Part. I, ch. 6). M. Dumas l'adopta & la dévelopa dans son systême du bureau typographique, qui en tire peut-être son principal mérite; & l'usage de ce bureau n'a pas peu contribué à faire connoître & pratiquer cette nouvele méthode d'*épeler*, solidement justifiée par ses succès & par les progrès qu'elle fait de jour en jour: il y a même lieu de croire que cette méthode l'emportera sur l'anciene plutôt que ne l'espere M. Duclos (Rem. sur la *Gramm. gén.* I, *vj*). Car on peut dire que, si elle n'est pas encore universélement employée, c'est plutôt pour n'être pas généralement connue, que pour avoir été désapprouvée par quelque auteur grave, ou combatue par quelque objection plausible.

Il ne s'agit point, dans cette nouvele méthode, d'abolir les anciens noms des lettres ni d'en changer l'ordre alphabétique reçu: on ne propose que de ne pas faire connoître trop tôt aux enfans ces noms anciens & cet ordre arbitraire, parce qu'ils occasioneroient des difficultés réelles dans la maniere d'*épeler*; & l'on convient qu'il est nécessaire, quand les enfans savent lire, de leur apprendre les noms ordinaires des lettres & l'ordre alphabétique. Qui est-ce qui ne sent pas l'utilité réelle qu'il peut y avoir à montrer d'abord séparément les voyeles & les consones, & chacune de ces especes selon l'ordre des divisions natureles? Qui ne voit évidemment qu'un ordre ainsi raisoné donne à la mémoire des facilités qui ne peuvent se trouver dans un arangement tout arbitraire? D'ailleurs il est certain qu'en nommant toutes les consones par le moyen du schéva mis après, outre l'uniformité de la nomination, on facilite merveileusement l'art de former les syllabes; parce qu'il est aisé de faire concevoir aux enfans, qu'au lieu du schéva, il faut mettre après la consone la voix simple représentée par la voyele qui suit.

„ J'avoue, dit l'auteur que j'ai déja cité, que „ cette nouvele méthode d'*épeler* a moins d'incon„ véniens que l'anciene, qu'elle est plus facile, & „ qu'elle donne moins de peine aux enfans. Mais „ elle n'est pas sans défauts. 1°. C'est toujours une „ peine aux commençans de retenir que *che*, *a*, fait „ *cha*: & puisqu'il faudra toujours qu'ils appre„ nent à prononcer *cha-peau*, pourquoi user de „ circonlocutions & de détours, & ne leur pas faire „ dire tout-d'un-coup *chapeau*? 2°. Il n'est pas „ vrai que *che-a*, fasse *cha*, sur-tout étant néces„ saire d'apuier sur cet *e* muet qu'on supplée. „ *Che* étant un monosyllabe, & la voix ne pou„ vant être soutenue, on ne peut le prononcer „ autrement que *cheu*; or *cheu-a* fera toujours „ *cheu-a*, & jamais *cha* „.

Je réponds à l'anonyme, 1°. que véritablement *che-a* fera toujours *che-a*, & jamais *cha*; mais qu'au moins *che-a* est plus près d'être *cha*, ou conduit plus aisément à *cha*, que ne feroit le verbiage de la vieille méthode *cé-hache-a*: d'où je conclus que, s'il ne reste plus qu'à choisir entre les deux manieres, la nouvele doit à cet égard l'emporter sur l'anciene; & l'anonyme a déja avoué cette préférence. 2°. Que l'uniformité de la nouvele méthode réduit au moins à un seul point ce qu'elle laisse subsister de difficulté; elle consiste à substituer au son du schéva, par lequel on nomme toutes les consones, celui de la voyele suivante: ce qui, étant apprécié avec justesse & sans préjugé, ne doit fonder aucune objection contre cette méthode. 3°. Qu'il est vrai qu'on ne nomme la consone que par un *eu* muet, & non pas par le schéva; mais que c'est du moins la voix qui approche le plus de ce schéva, qu'il n'est pas possible de prononcer, à moins que la consone ne soit précédée d'une voyele sur laquelle elle s'apuie en quelque sorte, ou suivie d'une autre consone qui produise le même effet. 4°. Que la nécessité de nommer les consones par le schéva ou par une voix approchante, est démontrée par la maniere dont on prononce naturélement les consones finales dans toutes les langues, où elles ne devienent effectivement sensibles que par ce schéva; comme dans le mot françois *acteur*, dans le latin *marmor*, dans le grec γῆρας (*vieillesse*) dans l'allemand *birn* (poire), *&c.* 5°. Qu'il faut bien adopter cette prononciation des consones, pour apprendre aux disciples à les connoître & à les distinguer, avant de les joindre aux voyeles pour en former des syllabes. 6°. Enfin, qu'en adoptant cette méthode, l'art de lire ne suppose d'élémens à apprendre que les diverses manieres usitées dans une langue pour représenter les sons élémentaires qui y sont adoptés, & le seul principe de substitution dont je viens de parler: au lieu que la méthode de l'anonyme, pour éviter ce principe

unique, fait de toutes les syllabes possibles autant d'élémens à apprendre indépendament les uns des autres ; en effet, après avoir appris la valeur de *cha* & de *peau*, il faudra encore apprendre *che*, *ché*, *chê*, *chai*, *chei*, *cho*, *chou*, *cheu*, *chan*, *chon*, &c. *pau*, *pa*, *pe*, *pé*, *pan*, *pin*, *pon*, *peu*, *pou*, &c. Dans la méthode de P. R. les lignes des sons élémentaires une fois connus, la substitution fait, de la formation de toutes les syllabes, un corollaire aisé de ces premieres connoissances.

On ne sauroit donc trop se hâter d'adopter universélement cette méthode, absolument nécessaire pour faciliter l'art de lire, cet art si utile, si nécessaire à tous. Il ne restera encore que trop de difficultés, qui vienent des bizâreries, des équivoques, des contradictions même de notre Orthographe. Par exemple, voyez comme *ent* se prononce diversement dans les mots *ils rient*, *il tient*, *patient* ; nous écrivons avec les mêmes lettres *ils convient* du verbe *convier*, & *il convient* du verbe *convenir* ; nous mettrons peut-être dans la même phrase *nous portions nos portions* : nous prononçons *ch* en siflant dans *archevêque* ; & nous lui donnons un son guttural dur dans *archiépiscopal*, qui est pourtant de la même famille : nous faisons sentir deux *ll* dans *illuminer*, une seule dans *tranquille*, & nous la mouillons dans *béquille* ; nous ne la prononçons pas à la fin de *fusil*, nous la prononçons naturélement à la fin de *profil*, & nous la mouillons à la fin de *péril* : nous prononçons *em* de trois manieres fort différentes dans *prudemment*, *emporter*, *Jérusalem* ; & de même *en* dans *Agen* (ville), *hymen*, *Rouen* (ville). Le détail de toutes nos inconséquences orthographiques seroit immense (*Voyez* ORTHOGRAPHE) ; & les difficultés de l'art d'*épeler* seront encore en grande nombre, même dans la méthode la plus simplifiée, à moins qu'on ne deviene enfin assez raisonable pour admetre, sans réclamations mal fondées, sans pédantisme, sans atache à aucune routine, les corrections dont notre Orthographe a besoin, & qui après tout ne sont ni si difficiles ni si extraordinaires qu'on le pense.

Pour le surplus de l'art de lire, *Voyez* SYLLABE, SYLLABAIRE, VOYELE, CONSONE, DIPHTHONGUE, &c. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) ÉPELLATION, s. f. Art ou maniere d'épeler. Ce mot ne se trouve dans aucun Dictionaire : celui de l'Académie (1762) dit *Appellation des lettres*, pour dire l'action d'épeler ; & celui de Trévoux dit hardiment que, dans les regles de l'étymologie, il faudroit dire *Appeler* au lieu d'*Épeler*.

Il faut dire *Épeler*, puisque l'Usage l'a voulu ; & il a eu raison, même selon les regles de l'étymologie : car cet *é*, qui peut répondre quant au matériel & quant au sens *e* à ou *ex* du latin, est très - propre à marquer l'intention de désigner les élémens des mots avec choix pour parvenir à discerner les syllabes ; *Appeler* ne comporteroit pas de même cette idée accessoire.

Dès qu'*Épeler* est reçu, l'Analogie autorise *Épellation*, les besoins de l'art le réclament, & l'autorité des grammairiens le confirme, c'est aux gens de l'art à en déterminer la nomenclature. Qu'y auroit-il de choquant à dire, qu'aux vices de l'anciene *Épellation* on a, dans l'article précédent, substitué une méthode d'*Épellation* plus simple, plus raisonable, & plus utile ? (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) ÉPENTHESE, s. f. Mot grec, qui a pour racines ἐπὶ, *ad*, ἐν, *in*, & θέσις, *positio* ; comme si l'on disoit *intus appositio* : définition du mot, qui peint bien la chose ; car l'*Épenthese* est en effet une espece de Métaplasme (*Voyez* MÉTAPLASME), qui change le matériel primitif d'un mot par une addition faite au milieu.

La langue latine permettoit à ses poëtes l'usage de l'*Épenthese* pour remplir les vues de la versification. Lucrece (*lib.* 1.) avoit besoin que la premiere syllabe de *Religio* fût longue, il y a doublé la lettre *l* :

Tantum Rellligio *potuit suadere malorum.*

On trouve de même dans Virgile, en huit endroits différens, *relliquias* pour *reliquias* : il s'est permis aussi l'introduction d'un second *u* dans *alituum* (*Æn.* VIII, 27.), afin d'en faire *alituum* & de remplir ainsi, comme le remarque Servius, la mesure de son vers.

Juvénal a introduit la syllabe entiere *du* dans le mot *imperator* (*Sat.* IV 29) :

Quales tunc epulas ipsum glutisse putemus Induperatorem.

Mais c'est sur-tout dans la formation des mots, soit au passage d'une langue à une autre soit dans la même langue, que l'*Épenthese* a souvent lieu. C'est ainsi que nous avons formé nos mots françois *humble*, *nombre*, en inserant un *b* dans les mots latins *humilis*, *numerus* ; *cendre*, *poudre*, en inserant un *d* dans *cineris*, *pulveris* ; *miel*, *fiel*, *bien*, *rien*, en inserant un *i* dans *mel*, *fel*, *bene*, *rem* ; *lanterne*, par l'insertion de *n* dans *laterna* ; *trésor*, *fronde*, par l'insertion de *r* dans *thesaurus*, *funda*.

Les Latins ont de même inseré un *b* dans *ambire*, composé de *ire* & de *am* (tout-autour) ; dans *ambigo*, composé de la même particule & de *ago* ; & dans *superbire*, qui semble dire *super ire* : dans les temps du verbe *prosum* où ceux du verbe radical *sum* commencent par une voyele, ils ont inseré un *d* ; *prodes*, *proderam*, *prodero*, *prodessem*, *prodesse*, au lieu de *pro-es*, *pro-eram*, *pro-ero*, *pro-essem*, *pro-esse* : même en empruntant des mots d'ailleurs, ils les ont quelquefois altérés par l'*Épenthese* ; *tendo* vient de τείνω, *algeo* vient d'ἄλγω selon Festus, *alius* de ἄλλος, *filius* de υἱός, *&c.*

Il n'y a point de langue, où l'on ne trouvât une foule de pareils exemples. (*M. Beauzée.*)

(N.) ÉPENTHÉTIQUE, adj. Qui tient de l'Épenthese, qui vient de l'Épenthese, qui sert à l'Épenthese ou en vertu de l'Épenthese.

Les grammairiens hébreux ont reconu que certaines lettres ont été introduites au milieu des mots, ou par euphonie ou par quelque autre taison inassignable; & ils les ont nommées *épenthétiques :* il y en a quatre; א (aleph), ו (ouaou), י (iod), (noun). (*M. Beauzée.*)

ÉPIBATÉRION, s. m. *Belles Lettres*. Mot purement grec, qui signifie une *Espece de composition poétique*, en usage parmi les anciens Grecs. Lorsqu'une persone distinguée revenoit chez soi après une longue absence, elle assembloit ses concitoyens un certain jour, & leur faisoit un discours ou récitoit une piece de vers, dans laquelle elle rendoit grâces aux dieux de son heureux retour, & qu'elle terminoit par un compliment à ses compatriotes. (*L'Abbé Mallet.*)

ÉPICÉDION, s. m. *Belles Lettres*. Mot qui dans la Poésie greque & latine signifie un *Poëme* ou une *Piece de vers sur la mort de quelqu'un*.

Chez les anciens, aux obseques des persones de marque, on prononçoit ordinairement trois sortes de discours: celui qu'on récitoit au bûcher s'appeloit *Nenia*; celui qu'on gravoit sur le tombeau, *Épitaphe*; & celui qu'on prononçoit dans la cérémonie des funérailles, le corps présent & posé sur un lit de parade, s'appeloit *Épieédian*. C'est ce que nous appelons *Oraison funebre*. (*L'Abbé Mallet.*)

ÉPICENE, adj. *Grammaire*. Ἐπίκοινος, *super communis*, au dessus du commun. Les noms *Épicenes* sont des noms d'espece, qui sous un même genre se disent également du mâle ou de la femele. C'est ainsi que nous disons, *un rat*, *une linote*, *un corbeau*, *une corneille*, *une souris*, &c. soit que nous parlions du mâle ou de la femele. Nous disons, *un coq*, *une poule*; parce que la conformation extérieure de ces animaux nous fait connoître aisément celui qui est le mâle & celui qui est la femele: ainsi, nous donnons un nom particulier à l'un, & un nom différent à l'autre. Mais à l'égard des animaux qui ne nous sont pas assez familiers, on dont la conformation ne nous indique pas plus le mâle que la femele, nous leur donnons un nom que nous faisons arbitrairement ou masculin ou féminin; & quand ce nom a une fois l'un ou l'autre de ces deux genres, ce nom, s'il est masculin, se dit également de la femele, & s'il est féminin, il ne se dit pas moins du mâle, *une carpe uvée :* ainsi, l'*épicene* masculin garde toujours l'article masculin, & l'*épicene* féminin garde l'article féminin, même quand on parle du mâle. Il n'en est pas de même du nom commun, sur-tout en latin: on dit *hic civis* quand on parle d'un citoyen, & *hæc civis* si l'on parle d'une citoyene; *hic parens*, le pere, *hæc parens*, la mere; *hic conjux*, le mari, *hæc conjux*, la femme. *Voyez* la liste des noms latins *épicenes*, dans la *Méthode latine de* P. R. au *Traité des Genres*. (*M. du Marsais.*)

* ÉPIGRAMME, s. f. *Belles Lettres*. Petit poëme ou piece de vers courte, qui n'a qu'un objet, & qui finit par quelque pensée vive, ingénieuse, & saillante.

D'autres définissent l'*Épigramme* une pensée intéressante, présentée heureusement & en peu de mots; ce qui comprend les divers genres d'*Épigrammes*, telles que les anciens les ont traitées, & telles qu'elles ont été connues par les Latins & par les modernes.

Les *Épigrammes*, dans leur origine, étoient la même chose que ce que nous appelons aujourd'hui *Inscriptions*. On les gravoit sur les frontispices des temples, des arcs de triomphe, sur les piédestaux des statues, les tombeaux, & autres monumens publics. Elles se réduisoient quelquefois au Monogramme: on leur donna peu à peu plus d'étendue; on les tourna en vers pour les rendre plus faciles à être retenues par mémoire. Hérodote & d'autres nous en ont conservé plusieurs.

On s'en servit depuis à raconter briévement quelque fait, ou à peindre le caractere des persones; & quoiqu'elles eussent changé d'objet, elles conserverent le même nom.

Les Grecs les renfermoient ordinairement dans des bornes assez étroites; car quoique l'Anthologie en renferme quelques-unes assez longues, elles ne passent pas communément six ou au plus huit vers. Les Latins n'ont pas été si scrupuleux à observer ces bornes, & les modernes se sont doné encore plus de licence. On peut pourtant dire en général que l'*Épigramme* n'étant qu'une seule pensée, il est difficile qu'elle communique ce qu'elle a de piquant à un grand nombre de vers.

M. le Brun, dans la préface qu'il a mise à la tête de ses *Épigrammes*, définit l'*Épigramme* un petit poëme susceptible de toutes sortes de sujets, qui doit finir par une pensée vive, juste, & inatendue; ces trois qualités, selon lui, sont essentieles à l'*Épigramme*, mais sur-tout le briéveté & le bon mot. Pour être courte, l'*Épigramme* ne doit se proposer qu'un seul objet, & le traiter dans les termes les plus concis; c'étoit le sentiment de M. Despréaux:

L'*Épigramme* plus libre, en son tour plus borné,
N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné.

On est divisé sur l'étendue qu'on peut donner à l'*Épigramme :* quelques-uns la fixent depuis deux jusqu'à vingt vers, quoique les anciens & les modernes en fournissent qui vont bien au delà de ce dernier nombre; mais on convient que les plus courtes sont souvent les meilleures & les plus parfaites. Les sentimens sont aussi partagés sur la pensée qui doit terminer l'*Épigramme :* les uns veulent qu'elle soit saillante, inatendue, comme dans celles de Martial, tout le reste, disent-ils,

n'étant que préparatoire ; d'autres prétendent que les pensées doivent être répandues & se soutenir dans toute l'*Épigramme*, & c'est la maniere de Catulle ; d'autres enfin adoptent également ces deux genres.

Si l'on consulte l'Anthologie, les *Épigrammes* greques ne nous offriront guere de ce qu'on appele *bons mots ;* elles ont seulement un certain air d'ingénuité & de simplicité acompagné de vérité & de justesse, tel que seroit le discours d'un homme de bon sens ou d'un enfant qui auroit de l'esprit. Elles n'ont point le sel piquant de Martial, mais une certaine douceur qui plait au bon goût ; ce qui n'a pas empêché qu'on ne donnât le nom d'*Épigramme greque* à toute *Épigramme* fade ou insipide ; mais nous ne sommes pas dans le point de vue convenable pour juger du véritable mérite des *Épigrammes* de l'Anthologie ; il faut si peu de chose pour défigurer un bon mot ; en connoît-on toute la finesse, les raports, *&c.* à deux mille ans d'intervalle ?

Selon quelques modernes, c'est le bon mot qui caractérise l'*Épigramme*, & qui la distingue du Madrigal. Le P. Mourgues dit que c'est par le nombre des vers & par le bon mot, que ces deux especes de petits poëmes sont distingués entr'eux dans la versification moderne ; que dans l'*Épigramme* le nombre des vers ne doit être ni au dessus de huit ni au dessous de six, mais rien n'est moins fondé que cette regle ; ce qu'il ajoute est plus vrai, que la fin de l'*Épigramme* doit avoir quelque chose de plus vif & de plus recherché que la pensée qui termine le Madrigal. *Voyez* MADRIGAL.

L'*Épigramme* est encore regardée comme le dernier & le moins considérable de tous les ouvrages de Poësie ; & quelqu'un qui n'y réussissoit apparemment pas, dit que les bonnes *Épigrammes* sont plutôt un coup de bonheur qu'un effet du génie. Le P. Bouhours a prétendu qu'elles tiroient leur principal mérite de l'équivoque. Mais considérer l'*Épigramme* par ses raports, c'est faire le procès à ses defauts sans rendre justice aux beautés réelles qu'elle peut renfermer, & l'on en pouroit citer un grand nombre de ce genre tant anciennes que modernes.

Selon quelques autres une des plus grandes beautés de l'*Épigramme*, est de laisser au lecteur quelque chose à suppléer ou à deviner, parce que rien ne plait tant à l'esprit que de trouver de quoi s'exercer dans les choses qu'on lui présente. Mais d'un autre côté on demande pour le moins avec autant de fondement, si une *Épigramme* peut être louche, & si c'est la même chose qu'une Énigme.

La matiere de l'*Épigramme* est d'une grande étendue ; elle exprime ce qu'il y a de plus grand & de plus noble dans tous les genres ; elle s'abaisse à ce qu'il y a de plus petit ; elle loue la vertu & censure le vice, peint & fronde les ridicules. Il semble pourtant qu'elle se trouve mieux dans les genres simples ou médiocres que dans le genre élevé, parce que son caractere est la liberté & l'aisance.

Comme l'*Épigramme* ne roule que sur une pensée, il seroit ridicule d'y multiplier les vers ; elle doit avoir une sorte d'unité comme le Drame ; c'est-à-dire, ne tendre qu'à une pensée principale, de même que le Drame ne doit embrasser qu'une action. Néanmoins elle a nécessairement deux parties : l'une qui est l'exposition du sujet, de la chose qui a produit ou occasioné la pensée ; & l'autre, qui est la pensée même ou ce qu'on appele le *bon mot*. L'exposition doit être simple, aisée, claire, libre par elle-même & par la maniere dont elle est tournée.

Sans parler de la malignité & de l'obscénité que la raison seule réprouve, les défauts qu'on doit éviter dans l'*Épigramme*, sont la fausseté des pensées, les équivoques tirées de trop loin, les hyperboles, les pensées basses & triviales. (*L'Abbé* MALLET.)

Une des meilleures *Épigrammes* modernes, est celle de Piron contre le Zoïle de notre siecle ; puisse-t-elle servir de leçon à ses semblables ! Une anecdote très-plaisante à ce sujet, c'est que Piron la fit écrire en sa présence par le Zoïle même : la voici ; elle est à deux tranchans.

Cet écrivain si fécond en libelles,
Croit que sa plume est la lance d'Argail ;
Sur le Parnasse entre les neuf Pucelles
Il s'est placé comme un épouvantail :
Que fait le boue en si joli bercail ?
Y plairoit-il ? chercheroit-il à plaire ?
Non, c'est l'eunuque au milieu du férail :
Il n'y fait rien, & nuit à qui veut faire.

(*M.* DIDEROT.)

(¶ Un mérite essentiel, à presque tous les poëmes, c'est de ménager à l'esprit le plaisir de la surprise ; & après avoir piqué sa curiosité & suspendu plus ou moins son atente, leur succès est de le laisser agréablement satisfait. Or selon que l'objet de la curiosité est plus ou moins intéressant, l'atente peut être plus ou moins longue, & la solution plus ou moins éloignée : telle est, depuis l'*Épopée* jusqu'à l'*Épigramme*, la mesure commune de l'étendue que chaque poëme peut avoir.

Dans l'*Épigramme*, la curiosité n'étant que de savoir où aboutira le récit d'un fait simple, ou l'énoncé d'une premiere idée, l'attention n'est susceptible que d'un moment de patience : ainsi, l'*Épigramme* est, de sa nature, le plus petit de tous les poëmes. Son cercle est à peu près celui que les anciens donnoient à la période, dont l'artifice étoit aussi de tenir l'esprit en suspens jusqu'à l'entiere révolution qu'ils faisoient faire à la pensée.

L'*Épigramme* a donc, comme les grands poëmes, une espece de nœud & une espece de dénoûment, ou du moins un avant-propos qui excite l'attention, & une solution imprévue qui décide

l'incertitude ; &, comme les grands poëmes, tantôt elle se dénoue sans péripétie, c'est-à-dire, par une suite naturelle de la pensée, tantôt avec péripétie, c'est-à-dire, par une révolution inatendue dans le sens.

Monsieur l'abbé & Monsieur son valet
Sont faits égaux tous deux, comme de cire.
L'un est grand fou, l'autre petit folet;
L'un veut railler, l'autre gaudir & rire;
L'un boit du bon, l'autre ne boit du pire.
Mais un débat le soir entr'eux s'émeut:
Car maître abbé toute la nuit ne veut
Être sans vin, que sans secours ne meure;
Et son valet jamais dormir ne peut
Tandis qu'au pot une goute en demeure.
Marot.

Voilà une *Épigramme* qui va droit à son but. En voici une qui se replie en sens contraire:

De nos tentes, pour nos péchés,
Si les quartiers sont retranchés,
Pourquoi s'en émouvoir la bile?
Nous n'aurons qu'à changer de lieu:.
Nous allions à l'Hôtel-de-ville,
Et nous irons à l'Hôtel-Dieu.
Callieres.

On sent que, lorsque l'*Épigramme* vise d'un côté & tire de l'autre, par exemple, lorsqu'elle commence par la louange & finit par la satyre, le trait en est plus imprévu. Mais l'*Épigramme* directe a une autre ruse pour déguiser son intention: c'est de prendre un air sérieux, lorsqu'elle veut être plaisante; un air simple & naïf, lorsqu'elle veut être fine ou délicate; un air de bonté, de douceur, lorsqu'elle veut être maligne ou mordante.

Petits Auteurs d'un fort mauvais Journal,
Qui d'Apollon vous croyez les apôtres,
Pour Dieu tâchez d'écrire un peu moins mal,
Ou taisez-vous sur les écrits des autres.
Vous vous tuez à chercher dans les nôtres
De quoi blâmer; & l'y trouvez très-bien:
Nous, au rebours, nous cherchons dans les vôtres
De quoi louer; & nous n'y trouvons rien.
Rousseau.

C'est le ton de modestie & de simplicité qui fait le sel de cette *Épigramme*. Il en est de même de l'air de prud'homme & de réserve qui se montre dans celle-ci:

Un doux Nenni, avec un doux sourire,
Est tant honête! il vous le faut apprendre.
Quand est d'Oui, si veniez à le dire,
D'avoir trop dit je voudrois vous reprendre:
Non que je sois ennuyé d'entreprendre
D'avoir le fruit dont le désir me poind;
Mais je voudrois qu'en me le laissant prendre;
Vous me disiez: Non, tu ne l'auras point.
Marot.

C'est sur-tout par ce tour artificieux que l'*Épigramme* differe du Madrigal, qui ne déguise rien, mais qui tout naturélement a l'air de ce qu'il est, galant, délicat, ingénieux, & qui, lors même qu'il est fin, ne dissimule point l'intention de l'être. Le même sujet traité des deux façons va faire sentir ces nuances.

Amour trouva celle qui m'est amere;
Et j'y étois, j'en sais bien mieux le conte:
Bon jour, dit-il, bon jour, Vénus ma mere;
Puis tout-à-coup il voit qu'il se mécompte,
Dont la rougeur au visage lui monte,
D'avoir failli honteux Dieu sait combien!
Non, non, Amour, ce dis-je, n'ayez honte;
Plus clair-voyans que vous s'y trompent bien.
Marot.

C'est-là, ce me semble, le sel le plus fin, le plus délicat de l'*Épigramme*, mais sous une apparence de simplicité qui le rend plus piquant encore; voici au contraire le tour galant & spirituel du Madrigal.

L'autre jour l'enfant de Cythere,
Sous une treille à demi gris,
Disoit en parlant à sa mere,
Je bois à toi, ma chere Iris.
Vénus le regarde en colere:
Maman, calmez votre courroux;
Si je vous prends pour ma bergere,
J'ai pris cent fois Iris pour vous.

Mais sans même employer la dissimulation, l'*Épigramme* a souvent, dans l'adresse du tour & dans la finesse du trait, le moyen de causer une surprise agréable. Marot me semble à cet égard le plus ingénieux des poëtes *épigrammatiques*, tant par la singularité que par la variété de ses petits desseins:

Anne, ma Sœur, d'où me vient le songer
Qui, toute nuit, par devers vous me mene?
Quel nouvel hôte est venu se loger
Dedans mon cœur, & toujours s'y pourmene?
Certes je crois, & ma foi n'est pas vaine,
Que c'est un dieu. Me vient-il consoler?
Ah! c'est l'Amour; je le sens bien voler.
Anne, ma Sœur, vous l'avez fait mon hôte;
Et le sera, me dût-il afoler,
Si celle-là qui l'y mit, ne l'en ôte.

Dès que m'amie est un jour sans me voir,
Elle me dit que j'en ai tardé quatre:
Tardant deux jours, elle dit ne m'avoir
Vu de quatorze, & n'en veut rien rabatre.
Mais pour l'ardeur de mon amour abatre,

De ne la voir j'ai raison apparente.
Voyez, Amans, notre amour différente:
Languir la fais, quand suis loin de ses ieux;
Mourir me fait, quand je la vois présente:
Jugez lequel vous semble aimer le mieux.

Voilà des modeles de la grâce la plus naïve & du naturel le plus fin; & c'est encore ce tour de finesse & de naïveté piquante qui aiguise en *Épigramme* un Madrigal, qui, sans cela, ne seroit que galant:

Qui cuideroit déguiser Isabeau
D'un simple habit, ce seroit grand simplesse:
Car au visage a ne sais quoi de beau,
Qui fait juger toujours qu'elle est princesse.
Soit en habit de chambriere ou maitresse,
Soit en drap d'or entier ou découpé,
Soit son gent corps de toile enveloppé;
Toujours sera sa beauté maintenue.
Mais il me semble (ou je suis bien trompé)
Qu'elle seroit plus belle toute nue.

Cependant l'*Épigramme* va souvent à son but avec tant de vitesse, que le mot suit immédiatement l'énoncé: de maniere que la fleche part aussi-tôt que l'arc est tendu:

Semper pauper eris, si pauper es, Æmiliane:
Dantur opes nullis nunc, nisi divitibus.
Mart.

Dimidium donare Lino quam credere totum
Qui mavult, mavult perdere dimidium.
(Idem.)

Alors le trait n'est imprévu que par sa singularité ou par sa subtilité même.

Mais ce que l'*Épigramme* a de piquant n'est pas toujours un trait de l'esprit du poëte: c'est bien souvent un mot cité, au bout d'un petit conte; & ce mot, au lieu d'être spirituel, est quelquefois une bêtise, mais une bêtise plaisante, ou une naïveté risible. De cette sorte il y en a beaucoup, comme, par exemple, celui du paysan à l'homme de Cour,

C'est que je les faisons nous-mêmes;

ou du cordelier de Rousseau,

J'aimerois mieux pour le bien de mon âme, *&c.*

ou de ce Juge qu'étourdissoit le bruit,

Huissier, qu'on fasse silence,
Dit, en tenant audience,
Un président de Baugé:
C'est un bruit à tête fendre;
Nous avons déja jugé
Dix causes sans les entendre.

Lorsque l'*Épigramme* n'est qu'un trait de satyre générale & sans allusion, elle est innocente:

À voir la splendeur peu commune
Dont un faquin est revêtu,
Diroit-on pas que la fortune
Vent faire enrager la vertu?

Lorsqu'elle est personele & ne fait que pincer le ridicule, elle est encore permise, sur-tout si on ne l'emploie qu'en arme défensive; car c'est l'aiguillon de l'abeille.

Lorsqu'elle est mordante, il est rare qu'elle ne soit pas odieuse; & si à la diffamation elle joint la calomnie, elle est atroce. L'écrivain qui en fait sont talent, ressemble trop à un chien enragé, pour ne pas mériter d'être traité de même.

Autant le talent de tourner une *Épigramme* injurieuse est commun, vil, & méprisable, autant celui de rendre un éloge piquant, par un tour *épigrammatique*, est rare, exquis, & précieux. Le plus naturel, le plus naïf des poëtes de ce genre, & par-là même, celui de tous qui a mis le plus de sel & de finesse dans la louange, c'est encore le vieux Marot. Ce n'est pas qu'il ait fait un grand nombre de ces *Épigrammes* heureuses: mais lorsqu'il y réussit, il y excelle; & lors même qu'il ne satisfait pas un goût délicat, il l'éclaire, en indiquant toujours comment on fera mieux que lui.

Une allusion juste, amenée par la ressemblance des noms, est dans le style une grâce de plus, sur-tout dans l'*Épigramme*.

Ce plaisant val que l'on nommoit Tempé,
Dont mainte histoire est encore embélie,
Arosé d'eau, si doux, si atrempé,
Sachez que plus il n'est en Thessalie:
Jupiter roi, qui les cœurs gâgne & lie,
L'a de Thessale en France remué,
Et quelque peu son nom propre mué;
Car, pour Tempé, veut qu'Estampes s'appele:
Ainsi lui plait, ainsi l'a situé,
Pour y loger de France la plus belle.

Et quoiqu'un simple jeu de mots ne soit jamais qu'un badinage assez frivole, il me semble que dans l'*Épigramme* il est permis plus que par-tout ailleurs, s'il est aussi joliment employé que dans celle-ci, pour une demoiselle qui s'appeloit *la Roue*:

Peintres experts, votre façon commune
Changer vous faut plutôt hui que demain:
Ne peignez plus une roue à fortune;
Elle a d'Amour pris le dard inhumain.
Amour aussi a pris la Roue en main,
Et des mortels par ce moyen se joue.
Ô l'homme heureux, qui, de l'enfant humain,
Sera poussé au dessus de la Roue.

Rousseau, en imitant Marot, l'a surpassé du côté du goût, de la précision, de la correction du style. Mais la facilité, la simplicité, la grâce naïve, qui est celle de ce style, sont des dons naturels qui ne s'imitent point. Après Marot, la Fontaine est le seul qui les ait eus dans un haut degré ; & c'est dans un degré si haut qu'en laissant son modele loin au dessous de lui, il a presqu'interdit à ses imitateurs toute espérance de l'atteindre.) (*M. Marmontel.*)

(N.) Épigramme. Ce mot veut dire proprement *Inscription* ; ainsi, une *Épigramme* devoit être courte. Celles de l'Anthologie greque sont pour la plupart fines & gracieuses ; elles n'ont rien des images grôssieres que Catulle & Martial ont prodiguées, & que Marot & d'autres ont imitées. En voici quelques-unes traduites avec une briéveté dont on a souvent reproché à la langue françoise d'être privée. L'auteur est inconnu.

Sur les Sacrifices à Hercule.

Un peu de miel, un peu de lait,
Rendent Mercure favorable;
Hercule est bien plus cher, il est bien moins traitable,
Sans deux agneaux par jour il n'est point satisfait.
On dit qu'à mes moutons ce dieu sera propice.
Qu'il soit béni ! mais entre nous
C'est un peu trop en sacrifice;
Qu'importe qui les mange ou d'Hercule ou des loups !

Sur Laïs, qui remit son miroir dans le temple de Vénus.

Je le donne à Vénus, puisqu'elle est toujours belle;
Il redouble trop mes ennuis:
Je ne saurois me voir dans ce miroir fidele,
Ni telle que j'étois, ni telle que je suis.

Sur une Statue de Vénus.

Oui, je me montrai toute nue
Au dieu Mars, au bel Adonis,
À Vulcain même, & j'en rougis;
Mais Praxitele ! où m'a-t-il vue?

Sur une Statue de Niobé.

Le fatal courroux des dieux
Changea cette femme en pierre;
Le sculpteur a fait bien mieux;
Il a fait tout le contraire.

Sur des fleurs, à une fille greque qui passoit pour être fiere.

Je sais bien que ces fleurs nouveles
Sont loin d'égaler vos apas;
Ne vous énorgueillissez pas,
Le temps vous fanera comme elles.

Sur Léandre, qui nageoit vers la tour d'Héro pendant une tempête.

(Épigramme *imitée depuis par Martial.*)

Léandre, conduit par l'Amour,
En nageant, disoit aux orages:
Laissez-moi gâgner les rivages,
Ne me noyez qu'à mon retour.

À travers la foiblesse de la traduction, il est aisé d'entrevoir la délicatesse & les grâces piquantes de ces *Épigrammes*. Qu'elles sont différentes des grôssieres images trop souvent peintes dans Catulle & dans Martial!

Marot en a fait quelques-unes où l'on retrouve toute l'aménité de la Grece.

Plus ne suis ce que j'ai été
Et ne le saurai jamais être,
Mon beau printemps & mon été,
Ont fait le saut par la fenêtre.
Amour, tu as été mon maître,
Je t'ai servi sur tous les dieux.
Oh! si je pouvois deux fois naître,
Comme je te servirois mieux!

Sans le printemps & l'été qui font *le saut par la fenêtre*, cette *Épigramme* seroit digne de Callimaque.

Je n'oserois en dire autant de ce rondeau, que tant de gens de lettres ont si souvent répété.

Au bon vieux temps un train d'amour régnoit,
Qui sans grand art & dons se démenoit,
Si qu'un bouquet donné d'amour profonde,
C'étoit donner toute la terre ronde;
Car seulement au cœur on se prenoit:
Et si par cas à jouir on venoit,
Savez-vous bien comme on s'entretenoit?
Vingt ans, trente ans, cela duroit un monde
Au bon vieux temps.

Or est passé ce qu'Amour ordonoit, (*a*)
Rien que pleurs feints, rien que changes on n'oit:

Qui

(*a*) Il est évident qu'alors on prononçoit tous les *oi* rudement, *prenoit*, *démenoit*, *ordonoit*, & non pas *ordonait*, *démenait*, *prenait* ; puisque ces terminaisons rimoient avec *voit*. Il est évident encore qu'on se permettoit les *bâillemens* & les *hiatus*.

Qui voudra donc qu'à aimer je me fonde,
Il faut premier que l'amour on refonde,
Et qu'on le mene ainsi qu'on le menoit
Au bon vieux temps.

Je dirois d'abord que peut-être ces rondeaux, dont le mérite est de répéter à la fin de deux couplets les mots qui commencent ce petit poëme, sont une invention gothique & puérile, & que les Grecs & les Romains n'ont jamais avili la dignité de leurs langues harmonieuses par ces niaiseries difficiles.

Ensuite, je demanderois ce que c'est qu'*un train d'amour qui regne*, un *train qui se démene sans dons*. Je pourois demander si *venir à jouir par cas*, sont des expressions délicates & agréables; si *s'entretenir & se fonder à aimer*, ne tienent pas un peu de la barbarie du temps, que Marot adoucit dans quelques-unes de ses petites Poésies.

Je penserois que *refondre l'amour* est une image bien peu convenable, que si on le refond on ne le mene pas; & je dirois enfin que les femmes pouvoient repliquer à Marot: Que ne le refonds-tu toi-même? quel gré te saura-t-on d'un amour tendre & constant quand il n'y aura point d'autre amour?

Le mérite de ce petit ouvrage semble consister dans une facilité naïve. Mais que de naïvetés dégoûtantes dans presque tous les ouvrages de la Cour de François I!

Ton vieux couteau, Pierre Marrel, rouillé
Semble ton... ja retrait & mouillé,
Et le fourreau tant laid où tu l'engaînes;
C'est que toujours as aimé vieilles gaînes.
Quant à la corde à quoi il est lié,
C'est qu'ataché seras & marié:
Au manche aussi de corne connoît-on
Que tu seras cornu comme un mouton.
Voilà le sens, voilà la prophétie
De ton couteau, dont je te remercie.

Est-ce un courtisan qui est l'auteur d'une telle *Épigramme*? est-ce un matelot ivre dans un cabaret? Marot malheureusement n'en a que trop fait dans ce genre.

Les *Épigrammes* qui ne roulent que sur des obscénités, sont méprisées des honêtes gens. Elles ne sont goûtées que par une Jeunesse éfrénée à qui le sujet plait beaucoup plus que le style. Changez d'objet, mettez d'autres acteurs à la place; alors ce qui vous amusoit paroîtra dans toute sa laideur. (*Voltaire*.)

ÉPIGRAPHE, s. f. *Belles Lettres*. C'est un mot, une sentence, soit en prose soit en vers, tirée ordinairement de quelque écrivain connu, & que les auteurs mettent au frontispice de leurs ouvrages pour en annoncer le but: ces *Épigraphes* sont devenues fort à la mode depuis quelques années. M. de Voltaire a mis celle-ci à la tête de sa *Mérope*, d'où il a bani la passion de l'amour:

Hoc legite, Austeri, crimen amoris abest.

Les *Épigraphes* ne sont pas toujours justes, & promettent quelquefois plus que l'auteur ne donne. On ne court jamais de risque à en choisir de modestes. (*L'Abbé Mallet*.)

ÉPILOGUE, s. m. *Belles Lettres*. Dans l'art oratoire, conclusion ou derniere partie d'un discours ou d'on traité, laquelle contient ordinairement la récapitulation des principaux points répandus & exposés dans le corps du discours ou de l'ouvrage. *Voyez* Péroraison.

Épilogue, *dans la Poésie dramatique*, signifioit chez les anciens ce qu'un des principaux acteurs adressoit aux spectateurs lorsqoe la piece étoit finie, & qui contenoit ordinairement quelques réflexions relatives à cette même piece, & au rôle qu'y avoit joué cet acteur.

Parmi les modernes ce nom & ce rôle sont inconnus; mais à l'*Épilogue* des anciens ils ont substitué l'usage des petites pieces ou comédies qu'on fait succéder aux pieces sérieuses, afin, dit-on, de calmer les passions, & de dissiper les idées tristes que la tragédie auroit pu exciter. Il est douteux que cette pratique soit bonne & mérite des éloges: un auteur ingénieux la compare à une gigue qu'on joueroit sur une orgue après un sermon touchant, afin de renvoyer l'auditoire dans le même état où il étoit venu. Mais quoique l'*Épilogue*, considéré sous ce raport, soit assez inconséquent, il est apuié sur la pratique des anciens, dont l'exode, c'est-à-dire la fin, la sortie des pieces, *exodium*, étoit une farce pour essuyer les larmes qu'on avoit versées pendant la représentation de la tragédie: *ut quidquid lacrymarum ac tristitiæ cepissent ex tragicis affectibus, hujus spectaculi risus detergeret*, dit le scholiaste de Juvénal. *Voyez* Tragédie, Satyre.

L'*Épilogue* n'a pas même toujours été d'usage sur le théâtre des anciens, ni à beaucoup près si ancien que le prologue. Il est vrai que plusieurs auteurs ont confondu, dans le Drame grec, l'*Épilogue* avec ce qu'on nommoit *Exode*, trompés parce qu'Aristote a défini celui-ci *une partie qu'on récite lorsque le chœur a chanté pour la derniere fois*; mais ces deux choses étoient en effet aussi différentes que le sont nos grandes & nos petites pieces, l'Exode étant une des parties de la tragédie, c'est-à-dire, la quatrieme & derniere, qui renfermoit la catastrophe ou le dénoûment de l'intrigue, & répondoit à notre cinquieme acte; au lieu que l'*Épilogue* étoit un hors-d'œuvre, qui n'avoit tout au plus que des raports arbitraires & fort éloignés avec la tragédie. *Voyez* Exode. (*L'Abbé Mallet*.)

(N.) ÉPIPHONÈME, s. m. désigné faussement comme féminin dans l'Encyclopédie. En grec Ἐπιφώνημα; RR. ἐπί, *super*, & φωνέω, *dico* ou

vocem emitte. C'est une figure de pensée par raisonement, qui consiste à terminer, ou un récit ou un autre détail quelconque, par une réflexion vive ou profonde, qui a l'air d'être amenée inopinément par le sujet, & qui quelquefois par sa généralité devient une sorte de sentence fondée sur ce qui précede. Cette figure doit donc naître naturélement du sujet; & c'est alors comme un dernier coup de pinceau, qui fait une image vive & frapante; ou comme un foyer, où l'on rassemble tous les rayons épars dans les détails qui précedent, afin d'en rendre la lumiere plus éclatante & plus vive.

Quelquefois l'*Épiphonéme* n'est qu'une réflexion détachée qui se présente sans apprêt. Le P. Barre parle ainsi du refus que fit le maréchal de Fabert d'accepter le cordon bleu: *L'action du maréchal de Fabert fut regardée à la Cour comme les actions des grands hommes ont acoutumé de l'être: les indifférens parurent n'y faire aucune attention, les autres réglerent leur jugement sur la prévention ou sur l'équité. Les amis de M. de Fabert le comblerent d'éloges. Ses ennemis entreprirent de le décrier: ils prétendirent que c'étoit un esprit chagrin & orgueilleux, qui refusoit le cordon bleu, parce qu'il avoit la fierté d'aspirer à la réputation d'un homme qui veut se mettre au dessus de tous les honeurs; sa probité, sa modestie, sa prudence devinrent des crimes ou des matieres de soupçon. Quand on a les ieux malades, on voit tous les objets sous de faux jours*. C'est dans cette derniere réflexion qu'est l'*Épiphonéme*.

D'autres fois cette figure s'énonce par une exclamation, qui ajoute de la vivacité à la réflexion. Écoutons Massillon dans son sermon sur la vérité d'un avenir (*Lundi de la I sem. de Carême*, Part. *ij*): *L'impie est à plaindre, de chercher, dans une afreuse incertitude sur les vérités de la foi, la plus douce espérance de sa destinée: il est à plaindre, de ne pouvoir vivre tranquille qu'en vivant sans foi, sans culte, sans Dieu, sans conscience: il est à plaindre, s'il faut que l'Évangile soit une fable; la foi de tous les siecles, une crédulité; le sentiment de tous les hommes, une erreur populaire; les premiers principes de la nature & de la raison, des préjugés de l'enfance; le sang de tant de martyrs que l'espérance soutenoit dans les tourmens, un jeu concerté pour tromper les hommes; la conversion de l'univers, une entreprise humaine; l'acomplissement des prophéties, un coup du hazard; en un mot, s'il faut que tout ce qu'il y a de mieux établi dans l'univers se trouve faux, afin qu'il ne soit pas éternélement malheureux. Quelle fureur, de pouvoir se ménager une sorte de tranquillité au milieu de tant de suppositions insensées!* Ici l'*Épiphonéme* est d'une grande énergie, moins à cause du tour exclamatif, que parce qu'il rapele comme en un point toutes les suppositions précédentes, & que la tranquillité de l'impie fait un contraste plus frapant.

Souvent le tour exclamatif de l'*Épiphonéme* indique que c'est une conséquence de ce qu'on vient de dire. *Notre chair*, dit Bossuet, en parlant des suites de la mort, *change bientôt de nature: notre corps prend un autre nom; même celui de cadâvre ne lui reste pas long-temps; il devient un Je ne sais quoi, qui n'a plus de nom dans aucune langue. Tant il est vrai que tout meurt avec lui, jusqu'à ces termes funebres par lesquels on exprime ces malheureux restes!*.

Après des détails sur le mystere de la réprobation des Juifs & de la vocation des Gentils, S. Paul (*Rom. xj*, 33.) conclut par ce bel *Épiphonéme*, souvent cité & digne de l'être:

O altitudo divitiarum sapientiæ & scientiæ Dei! quam incomprehensibilia sunt judicia ejus, & investigabiles viæ ejus!

„ Ô profondeur des richesses de la sagesse & de la science de Dieu! que ses jugemens sont incompréhensibles, & ses voies impénétrables „!

Après avoir annoncé toutes les traverses suscitées à Énée par le ressentiment de Junon, Virgile (*Én.* I, 15.) s'interrompt par un *Épiphonéme* sous la forme interrogative: *Tantæne animis cælestibus iræ?* Boileau, dans son *Lutrin* (I, 12.) l'a ainsi parodié.

Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévots?

L'*Épiphonéme* employé à propos donne bien du mérite au style; parce qu'avec une aimable variété toujours sûre de plaire, cette figure semble ménager des coups de lumiere qui surprenent agréablement l'esprit en l'éclairant. Mais l'usage doit en être modéré & judicieux, comme dans Velléius-Paterculus, qui en a fait usage plus qu'aucun autre historien, mais qui l'a fait avec tant de goût, avec tant de grâce, & toujours si à propos, qu'on lui en sait toujours gré: car les *Épiphonémes* trop multipliés, déplacés, n'offrant que des pensées communes, choqueront bientôt & lasseront à la fin. (*M. Beauzée.*)

(N.) ÉPIPHORE, ÉPISTROPHE, ss. ff. La préposition ἐπί, sub (après), est commune à ces deux mots: ajoutez φέρω, fero (je porte), pour le premier; & στρέφω, verto (je tourne), pour le second; vous verrez que le premier veut dire littéralement l'*Action de porter après* ou *à la fin*, & le second signifie *Retour après* ou *à la fin*.

Ce sont deux mots aujourd'hui inutiles dans le langage de la Grammaire ou de la Rhétorique, mais qu'il est bon de connoître, parce que quelques anciens rhéteurs en ont fait usage pour désigner la figure connue plus communément sous le nom de *Conversion*. *Voyez* Conversion. (*M. Beauzée.*)

(N.) ÉPIQUE (Poëme). On appele ainsi un poëme où l'on célebre quelque action grande, in-

téressante, & mémorable. On dit, dans le même sens, *Poésie épique*.

On appele *Style épique* le style qui convient à l'Épopée, style déplacé dans la Tragédie. On reproche à Racine d'avoir écrit le récit de Théramene dans *Phedre*, d'un style *épique*; parce qu'en effet il est peu naturel que Théramene, encore tout épouvanté de l'horrible spectacle dont il vient d'être témoin, en décrive toutes les circonstances avec le choix d'expressions & d'images que le poëte met dans sa bouche.

Nos meilleurs poëtes tragiques ont des vers *épiques*: les tragédies angloises en sont pleines. (*L'Éditeur*.)

ÉPISODE, s. m. *Belles Lettres*. Il se prend pour un incident, une histoire ou une action détachée, qu'un poëte ou un historien insere dans son ouvrage & lie à son action principale pour y jeter une plus grande diversité d'événemens, quoiqu'à la rigueur on appele *Épisode* tous les incidens particuliers dont est composée une action ou une narration.

Dans la Poésie dramatique des anciens on appeloit *Épisode* la seconde partie de la Tragédie. L'abbé d'Aubignac & le P. le Bossu ont traité l'un & l'autre de l'origine & de l'usage des *Épisodes*. La Tragédie à sa naissance n'étant qu'un chœur, on imagina depuis, pour varier ce spectacle, de diviser les chants du chœur en plusieurs parties, & d'en occuper les intervalles par un récitatif qu'on confia d'abord à un seul acteur, ensuite à deux, & enfin à plusieurs, & qui, étant comme étranger on surajouté au chœur, en prit le nom d'*Épisode*.

De là l'ancienne Tragédie se trouva composée de quatre parties; savoir le Prologue, l'*Épisode*, l'Exode, & le Chœur: le Prologue étoit tout ce qui précédoit l'entrée du chœur, (*voyez* Prologue): l'*Épisode*, tout ce qui étoit interposé entre les airs que le chœur chantoit: l'Exode, tout ce qu'on récitoit après que le chœur avoit fini de chanter pour la derniere fois: & le Chœur, tous les chants qu'exécutoit la partie des acteurs, qu'on nommoit proprement *le Chœur*. *Voyez* Chœur & Exode.

Ce récit des acteurs étant distribué en différens endroits, on peut le considérer comme un seul *Épisode* composé de plusieurs parties, à moins qu'on n'aime mieux donner à chacune de ces parties le nom d'*Épisode*: en effet c'étoit quelquefois un même sujet divisé en différens récits, & quelquefois chaque récit contenoit son sujet particulier indépendant des autres. À ne considérer que la premiere institution de ces pieces *surajoutées*, il ne paroît nullement nécessaire qu'on y ait observé l'unité du sujet; au contraire, trois ou quatre récits d'actions différentes, sans liaison entr'elles, paroissent avoir été également propres à soulager les acteurs, à divertir le peuple, & conformes à la grossiéreté de l'art, qui, n'étant encore qu'au berceau, auroit mal soutenu la continuité d'une action, pour peu qu'il eût voulu lui donner d'étendue: difficulté qui a fait tolérer jusqu'ici les *Épisodes* dans le Poëme épique. *Voyez* Épopée.

Ce qui n'avoit été qu'un ornement dans la Tragédie, en étant devenu la partie principale, on regarda la totalité des *Épisodes* comme ne devant former qu'un seul corps, dont les parties fussent dépendantes les unes des autres. Les meilleurs poëtes construrent leurs *Épisodes* de la sorte, & les tirerent d'une même action; pratique si généralement établie du temps d'Aristote, qu'il en a fait une regle, en sorte qu'on nommoit simplement *Tragédies*, les pieces où l'unité de ces *Épisodes* étoit observée, & *Tragédies épisodiques*, celles où elle étoit négligée. Les *Épisodes* étoient donc dans les Drames des anciens, ce que nous appelons aujourd'hui *Actes* dans une Tragédie ou Comédie. *Voyez* Épisodique.

Épisode, dans le même sens, est un incident, une partie de l'action principale. Toute la différence qu'Aristote met entre l'*Épisode* tragique & l'*Épisode* épique, c'est que celui-ci est plus susceptible d'étendue que le premier.

Ce philosophe emploie le mot d'*Épisode* en trois sens différens. Le premier est pris du dénombrement des parties de la Tragédie, tel que nous l'avons raporté ci-dessus; d'où il s'ensuit que dans la Tragédie ancienne l'*Épisode* étoit tout ce qui ne composoit ni le Prologue, ni l'Exode, ni le Chœur: & comme ces trois dernieres parties n'entrent point dans la Tragédie moderne, le terme d'*Épisode* signifieroit en ce sens la *Tragédie* toute entiere. De même l'*Épisode* épique seroit le Poëme tout entier, en en retranchant la proposition & l'invocation: mais si les parties & les incidens dont le poëte compose son ouvrage sont mal liés les uns avec les autres, le Poëme sera *épisodique* & défectueux: c'est-à-dire, pour éclaircir la pensée de l'auteur grec, que le terme *Épisode* est équivalent à *Poëme* ou à *Unité d'action*. Mais ce n'est pas là proprement le sens que les modernes lui donnent. De plus, comme tout ce qu'on chantoit dans la Tragédie, quoique divisé en scênes, étoit compris sous le nom général de *Chœur*; de même chaque partie de la fable ou de l'action, chaque incident, quoiqu'il formât à part un *Épisode*, étoit compris sous le nom général d'*Épisode*, qu'on donnoit à toute l'action prise ensemble. Les parties du Chœur étoient autant de Chœurs, & les parties de l'*Épisode* autant d'*Épisodes*.

En ce sens (& c'est le second qu'Aristote donne à ce terme) chaque partie de l'action exprimée dans le plan & dans la premiere constitution de la fable, étoient autant d'*Épisodes*; telles sont, dans l'*Odyssée*, l'absence & les erreurs d'Ulysse, le désordre qui regne dans sa maison, son retour, & sa présence qui rétablit toutes choses.

Aristote nous donne encore une troisieme sorte d'*Épisode*, lorsqu'il dit que ce qui est compris & exprimé dans le premier plan de la fable, est propre, & que les autres choses sont des *Épisodes*. Par *propre* il entend ce qui est absolument nécessaire

faire, & par *Épisode*, ce qui n'est nécessaire qu'à certains égards, & que le poëte peut ou employer ou rejeter. C'est ainsi qu'Homere, après avoir dressé le premier plan de la fable de l'*Odyssée*, n'a plus été maître de faire ou de ne pas faire Ulysse absent d'Ithaque; cette absence étoit essentiele, & par cette raison Aristote la met au rang des choses *propres* à la fable : mais il ne nomme point de la sorte les aventures d'Antiphate, de Circé, des Sirenes, de Scylla, de Caribde, &c. le poëte avoit la liberté d'en choisir d'autres; ainsi, elles sont des *Épisodes* distinguées de la premiere action, à laquelle en ce sens elles ne sont point *propres* ni immédiatement nécessaires. Il est vrai qu'on peut dire qu'elles le sont à quelques égards; car l'absence d'Ulysse étant nécessaire, il falloit aussi nécessairement que n'étant pas dans son pays il fût ailleurs. Si donc le poëte avoit la liberté de ne mettre que les aventures particulieres que nous venons de citer, & qu'il a choisies, il n'avoit pas la liberté générale de n'en mettre aucune. S'il eût omis celles-ci, il eût été nécessairement obligé de leur en substituer d'autres, ou bien il auroit omis une partie de la matiere contenue dans son plan, & son poëme auroit été défectueux. Le défaut de ces incidens n'est donc pas d'être tels que le poëte eût pu, sans changer le fonds de l'action, leur en substituer d'autres; mais de n'être pas liés entr'eux de façon que le précédent amene celui qui le suit; car c'est peu de se succéder, il faut encore qu'ils naissent les uns des autres.

Le troisieme sens du mot *Épisode* revient donc au second; toute la différence qui s'y rencontre, c'est que ce que nous appelons *Épisode* dans le second sens, est le fonds ou le canevas de l'*Épisode* pris dans le troisieme sens, & que ce dernier ajoute à l'autre certaines circonstances vrai-semblables, quoique non nécessaires, des lieux, des princes, & des peuples chez lesquels Ulysse a été jeté par le courroux de Neptune.

Il faut encore ajouter que, dans l'*Épisode* pris en ce troisieme sens, l'incident ou l'*Épisode* dans le premier sens, sur lequel l'autre est fondé, doit être étendu & amplifié, sans quoi une partie essentiele de l'action & de la fable n'est pas un *Épisode*.

Enfin, c'est à ce troisieme sens qu'il faut restreindre le précepte d'Aristote, qui prescrit de ne faire les *Épisodes* qu'après qu'on a choisi les noms qu'on veut donner aux personages. Homere, par exemple, n'auroit pas pu parler de flote & de navires comme il a fait dans l'*Iliade*, si, au lieu des noms d'Achille, d'Agamemnon, &c. il avoit employé ceux de Capanée, d'Adraste, &c. *Voyez* Fable.

Le terme d'*Épisode*, au sentiment d'Aristote, ne signifie donc pas dans l'Épopée un événement étranger ou hors-d'œuvre, mais une partie nécessaire & essentiele de l'action & du sujet; elle doit être étendue & amplifiée avec des circonstances vrai-semblables.

C'est par cette raison que le même auteur prescrit que l'*Épisode* ne soit point ajouté à l'action & tiré d'ailleurs, mais qu'il fasse partie de l'action même; & que ce grand maître parlant des *Épisodes* ne s'est jamais servi du terme *ajouter*, quoique ses interpretes l'aient trouvé si naturel ou si conforme à leurs idées, qu'ils n'ont pas manqué de l'employer dans leurs traductions ou dans leurs commentaires. Il ne dit cependant pas qu'après avoir tracé son plan & choisi les noms de ses personages, le poëte doive ajouter les *Épisodes*, mais il se sert d'un terme dérivé de ce mot, comme si nous disions en françois que le poëte doit *épisodier* son action.

Ajoutez à cela que, pour faire connoître quelle doit être la véritable étendue d'une Tragédie ou de l'Épopée, & pour enseigner l'art de rendre celle-ci plus longue que l'autre, il ne dit pas qu'on ajoute peu d'*Épisodes* à l'action tragique, mais simplement que les *Épisodes* de la Tragédie sont courts & concis, que l'Épopée est étendue & amplifiée par les siens. En un mot la vengeance & la punition des méchans énoncée en peu de paroles, comme on la lit dans le plan d'Aristote, est une action simple, propre, & nécessaire au sujet; elle n'est point un *Épisode*, mais le fonds & le canevas d'un *Épisode*; & cette même punition expliquée & étendue avec toutes les circonstances du temps, des lieux, & des persones, n'est plus une action simple & propre, mais une action *épisodiée*, un véritable *Épisode*, qui, pour être plus au choix & à la liberté du poëte, n'en contient pas moins un fonds propre & nécessaire.

Après tout ce que nous venons de dire, il semble qu'on pourroit définir les *Épisodes*, les parties nécessaires de l'action étendues avec des circonstances vrai-semblables.

Un *Épisode* n'est donc qu'une partie de l'action, & non une action toute entiere; & la partie de l'action qui sert de fonds à l'*Épisode*, ne doit pas, lorsqu'elle est *épisodiée*, demeurer dans la simplicité, telle qu'elle est énoncée dans le premier plan de la fable.

Aristote, après avoir raporté les parties de l'*Odyssée* considérées dans cette premiere simplicité, dit formélement qu'en cet état elles sont propres à ce poëme, & il les distingue des *Épisodes*. Ainsi que dans l'*Œdipe* de Sophocle la guérison des Thébains n'est pas un *Épisode*, mais seulement le fonds & la matiere d'un *Épisode*, dont le poëte étoit le maître de se servir : de même Aristote, en disant qu'Homere dans l'*Iliade* a pris peu de chose pour son sujet, mais qu'il s'est beaucoup servi de ses *Épisodes*, nous apprend que le sujet contient en soi beaucoup d'*Épisodes* dont le poëte peut se servir; c'est-à-dire qu'il en contient le fonds ou le canevas, qu'on peut étendre & développer comme Sophocle a fait le châtiment d'Œdipe.

Le sujet d'un Poëme peut s'amplifier de deux manieres; l'une, quand le poëte y emploie beaucoup des ses *Épisodes*; l'autre, lorsqu'il donne à

chacun une étendue considérable. C'est principalement par cet art, que les poëtes épiques étendent beaucoup plus leurs poëmes que les dramatiques ne font les leurs. D'ailleurs il y a certaines parties de l'action qui ne présentent naturellement qu'un seul *Épisode*, comme la mort d'Hector, celle de Turnus, *&c.* au lieu que d'autres parties de la fable, plus riches & plus abondantes, obligent le poëte à faire plusieurs *Épisodes* sur chacune, quoique dans le premier plan elles soient énoncées d'une maniere aussi simple que les autres : tels sont les combats des Troyens contre les Grecs, l'absence d'Ulysse, les erreurs d'Énée, *&c.* car l'absence d'Ulysse hors de son pays & pendant plusieurs années, exige nécessairement sa présence ailleurs; le dessein de la fable le doit jeter en plusieurs périls & en plusieurs états; or chaque péril & chaque état fournit un *Épisode*, que le poëte est maître d'employer ou de négliger.

De tous ces principes il résulte 1°. que les *Épisodes* ne sont point des actions, mais des parties d'une action : 2°. qu'ils ne sont point ajoutés à l'action & à la matiere du poëme, mais qu'eux-mêmes sont cette action & cette matiere, comme les membres sont la matiere du corps; 3°. qu'ils ne sont point tirés d'ailleurs, mais du fonds même du sujet; qu'ils ne sont pas néanmoins unis & liés nécessairement à l'action, mais qu'ils sont unis & liés les uns aux autres: 4°. que toutes les parties d'une action ne sont pas des *Épisodes*, mais seulement celles qui sont étendues & amplifiées par les circonstances particulieres; & qu'enfin l'union qu'ont entr'eux les *Épisodes* est nécessaire dans le fonds de l'*Épisode*, & vrai-semblables dans les circonstances. (*L'Abbé* Mallet.)

ÉPISODIQUE, adj. *Belles Lettres*. En *Poësie* on nomme *Fable épisodique*, celle qui est chargée d'incidens superflus, & dont les *Épisodes* ne sont point nécessairement ni vrai-semblablement liés les uns aux autres. *Voyez* Épisode.

Aristote dans sa Poëtique établit que les tragédies dont les *Épisodes* sont ainsi comme décousus & indépendans entr'eux, sont défectueuses, & il les nomme *Drames épisodiques*, comme s'il disoit, *superabundantes in episodis*, surchargées d'*Épisodes*; & il les condamne parce que tous ces petits *Épisodes* ne peuvent jamais former qu'un ensemble vicieux. *Voyez* Fable.

Les actions les plus simples sont les plus sujetes à cette irrégularité, en ce qu'ayant moins d'incidens & de parties que les autres plus composées, elles ont plus besoin qu'on y en ajoute d'étrangeres. Un poëte peu habile épuisera quelquefois tout son sujet dès le premier ou le second acte, & se trouvera par-là dans la nécessité d'avoir recours à des actions étrangeres pour remplir les autres actes. Aristote, *Poëtiq. chap. jx.*

Les premiers poëtes françois sont tombés dans ce défaut; pour remplir chaque acte, ils prenoient des actions qui apartenoient bien au même héros, mais qui n'avoient aucune liaison entr'elles.

Si l'on insere dans un poëme un *Épisode* dont le nom & les circonstances ne soient pas nécessaires, & dont le fonds & le sujet ne fassent pas la partie principale, c'est-à-dire, le sujet du poëme, cet *Épisode* rend alors la fable *épisodique*.

Une maniere de connoître cette irrégularité, c'est de voir si l'on pouroit retrancher l'*Épisode*, & ne rien substituer en sa place, sans que le poëme en soufrît ou qu'il devînt défectueux. L'histoire d'Hypsipile, dans la Thébaïde de Stace, nous fournit un exemple de ces *Épisodes* défectueux. Si l'on retranchoit toute l'histoire de cette nourice & de son enfant piqué par un serpent, le fil de l'action principale n'en iroit que mieux; persone n'imagineroit qu'il y eût rien d'oublié ou qu'il manquât rien à l'action. Le Bossu, *Traité du Poëme épique*.

Dans le Poëme dramatique, lorsque la fable ou le morceau d'histoire que l'on traite fournit naturellement les incidens & les obstacles qui doivent contrarier avec l'action principale, le poëte est dispensé d'imaginer un *Épisode*, puisqu'il trouve dans son sujet même ce qu'en vain il chercheroit mieux ailleurs. Mais lorsque le sujet n'en suggere point, ou que les incidens ne sont pas eux-mêmes assez importans pour produire les effets qu'on se propose, alors il est permis d'imaginer un *Épisode* & de le lier au sujet, en sorte qu'il y deviene comme nécessaire. C'est ainsi que M. Racine a inséré dans son *Andromaque* l'amour d'Oreste pour Hermione, & que dans son *Iphigénie* il a imaginé l'*Épisode* d'Ériphile. L'*Andromaque* & l'*Iphigénie* ne sont pas des pieces *épisodiques*, dans le sens qu'Aristote l'entend & qu'il condamne.

Depuis quelques années on a mis sur le Théâtre françois quelques pieces vraiment *épisodiques*, composées de scènes détachées, qui ont un raport à un certain but général, & qu'on appele autrement *Pieces à tiroirs*. Le nom de *Comédie* ne leur convient nullement, parce que la Comédie est une action, & emporte nécessairement dans son idée l'unité d'action; or ces pieces à tiroirs, que le défaut de génie a si étrangement multipliées, ne sont que des déclamations partagées en plusieurs points contre certains ridicules. (*L'Abbé* Mallet.)

ÉPISTOLAIRE, adj. *Belles Lettres*. Terme dont on se sert principalement en parlant du style des Lettres, qu'on appele le *Style épistolaire*.

Il est plus facile de sentir que de définir les qualités que doit avoir le style *épistolaire*; les Lettres de Cicéron suffisent pour en donner une juste idée. Il y en a de pur compliment, de remercîment, de louange, de recomandation; on en trouve d'enjouées, dans lesquelles il badine avec beaucoup d'aisance & de grâce; d'autres

graves & sérieuses, dans lesquelles il examine & traite des afaires importantes. Celles qu'il adresse à son frere Quintus & à Caton, sont pleines de délicatesse, quoiqu'elles roulent sur des afaires d'État & des matieres politiques. Celles de Pline le jeune ne réunissent pas moins d'agrément & de solidité. Mais les *Épîtres* de Séneque sont trop travaillées: ce n'est point un homme qui parle à son ami, c'est un rhéteur qui arange des phrases pour se faire admirer; l'esprit y pétille à chaque ligne, mais le sentiment & l'effusion de cœur ne s'y trouvent pas.

Dans notre langue nous n'avons guere de Lettres politiques que celles du cardinal d'Ossat, qui, sous un style un peu suranné, contienent des maximes profondes & des détails intéressans pour le commerce ordinaire de la vie. Celles de Madame de Sévigné sont généralement les plus estimées.

Celles de Balzac, même ses Lettres choisies, sont trop guindées & sentent trop le travail: le tour nombreux & périodique de ses phrases est diamétralement opposé à l'aisance & à la naïveté de la conversation, que le genre *épistolaire* se propose de copier. Pour celles de Voiture, quelque ingénieuses qu'elles soient, le ton en est trop singulier & le style trop peu exact, pour que persone ambitionât aujourd'hui d'écrire comme cet auteur.

On pouroit encore moins proposer pour modele certains Recueils de Lettres faites à tête reposée, & avec un dessein prémédité d'y mettre de l'esprit; telles que les Lettres du chevalier d'Her**, les Lettres à la marquise, *&c.* Le soin qu'on a pris de les embélir à l'excès est précisément ce qui les masque & les défigure; en retranchant la moitié de l'estime qu'elles eurent autrefois, il leur resteroit la portion qu'elles méritent.

Épistolaire se dit aussi quelquefois des auteurs qui ont écrit des Lettres ou des *Épîtres*, tels que sont Cicéron, Pline le jeune, Séneque, Sidoine Apollinaire, Pétrarque, Politien, Busbeck, Érasme, Juste-Lipse, Muret, Milton, Pétau, Launoy, Sarran, Balzac, Voiture, *&c. Voyez* LETTRES. (*L'Abbé* MALLET.)

(N.) *Nous joindrons ici quelques réflexions plus dévelopées sur le style* épistolaire, *appliquées sur-tout aux Lettres de Madame de Sévigné.*

Qu'est-ce qui caractérise essentiélement le style *épistolaire?* Il est embarassant de répondre à cette question. Le style *épistolaire* est celui qui convient à la persone qui écrit & aux choses qu'elle écrit. Le cardinal d'Ossat ne peut pas écrire comme Ninon. On en pouroit dire autant du style de l'Histoire, de la Fable, &c. Le style de Tacite n'a rien de commun avec celui de Tite-Live, ni le style de la Fontaine avec celui de Phedre.

À quoi servent ces distinctions de genres & de tons qu'on est parvenu à introduire dans la Littérature? On veut tout réduire en classes & en genres: on prend pour le terme de la perfection dans chaque genre, le point où s'est arrêté l'écrivain qui a été le plus loin, & l'on semble prescrire pour modele la maniere qu'il a prise. Cet esprit critique, qui distingue particuliérement notre nation, a servi, il est vrai, à répandre un goût plus sain & plus général, mais a contribué en même temps à gêner l'essor des talens & à rétrécir la carriere des arts. Heureusement le génie ne se laisse pas garroter par ces petites regles, que la pédanterie, la médiocrité, la fureur de juger, ont inventées & s'éforcent de maintenir. L'homme de génie est comme Gulliver au milieu des Lilliputiens qui l'enchaînent pendant son someil; en se réveillant, il brise sans éfort ces liens fragiles que les nains prenoient pour des câbles.

Revenons au style *épistolaire*. Rien ne se ressemble moins que le style *épistolaire* de Cicéron & celui de Pline, que le style de Madame de Sévigné & celui de M. de Voltaire. Lequel faut-il imiter? Ni l'un ni l'autre, si l'on veut être quelque chose; car on n'a véritablement un style que lorsqu'on a celui de son caractere propre & de la tournure naturele de son esprit, modifié par le sentiment qu'on éprouve en écrivant.

Les Lettres n'ont pour objet que de communiquer ses pensées & ses sentimens à des persones absentes; elles sont dictées par l'amitié, la confiance, la politesse. C'est une conversation par écrit: aussi le ton des Lettres ne doit difféter de celui de la conversation ordinaire, que par un peu plus de choix dans les objets & de correction dans le style. La rapidité de la parole fait disparoître une infinité de négligences, que l'esprit a le temps de rejeter lorsqu'on écrit, & l'homme qui lit n'est pas aussi indulgent que celui qui écoute.

Le naturel & l'aisance forment donc le caractere essentiel du style *épistolaire*; la recherche d'esprit, d'élégance, ou de correction y est insupportable.

La Philosophie, la Politique, les Arts, les Anecdotes, les Bons Mots, tout peut entrer dans les Lettres; mais avec l'air d'abandon, d'aisance, & de premier mouvement, qui caractérise la conversation des gens d'esprit.

Quel est celui qui écrit le mieux? Celui qui a plus de mobilité dans l'imagination, plus de prestesse, de gaité, & d'originalité dans l'esprit, plus de facilité & de goût dans la maniere de s'exprimer.

Mais pourquoi l'homme le plus spirituel, le plus animé, & le plus gai dans la conversation, est-il souvent froid, sec, & commun dans ses Lettres? C'est qu'il y a des hommes que la société excite, & d'autres qu'elle déconcerte. Le mouvement de la société est une espece d'ivresse qui donne à l'esprit des uns plus de ressort & d'activité, qui trouble & engourdit l'esprit des

autres. Les premiers restent froids lorsqu'ils sont dans leur cabinet, la plume à la main; ceux-ci y retrouvent la jouissance & la liberté de toutes leurs facultés.

On conçoit aisément que les femmes qui ont de l'esprit & un esprit cultivé, doivent mieux écrire les Lettres que les hommes même qui écrivent le mieux. La Nature leur a donné une imagination plus mobile, une organisation plus délicate: leur esprit, moins exercé par la réflexion, a plus de vivacité & de premier mouvement; il est plus *prime-sautier*, comme dit Montaigne: renfermées dans l'intérieur de la société, & moins distraites par les afaires & par l'étude, elles mettent plus d'intérêt à tous les petits événemens qui occupent ou amusent ce qu'on appele le Monde. Leur sensibilité est plus prompte, plus vive, & se porte sur un plus grand nombre d'objets. Elles ont naturélement plus de facilité à s'exprimer; la réserve même que leur prescrivent l'éducation & les mœurs, sert à aiguiser leur esprit, & leur inspire, sur certains objets, des tournures plus fines & plus délicates; enfin, leurs pensées participent moins de la réflexion, leurs opinions tienent plus à leurs sentimens, & leur esprit est toujours modifié par l'impression du moment: de là cette souplesse & cette variété de ton qu'on remarque si communément dans leurs Lettres; cette facilité à passer d'un objet à un objet très-divers, sans éfort, & par des transitions inatendues, mais natureles; ces expressions & ces associations de mots, neuves & piquantes sans être cherchées; ces vues fines & souvent profondes, qui ont l'air de l'inspiration; enfin, ces négligences heureuses, plus aimables que l'exactitude. Les hommes d'esprit, plus habitués à penser & à écrire, mettent tout naturélement dans leurs idées une méthode qui y donne trop l'air de la réflexion, & dans leur style une correction incompatible avec cette grâce négligée & abandonée qu'on aime dans les Lettres des femmes.

Les Lettres de Balzac & de Voiture, qui ont eu tant de succès dans le siecle dernier, sont oubliées aujourd'hui, parce que l'amour du bel esprit est moins vif, le goût plus formé, & l'art d'écrire mieux connu. Il est resté de ce siecle immortel des Lettres de deux femmes, qui vivront autant que notre langue: tout le monde a lu les Lettres de Madame de Maintenon, & l'on ne peut se lasser de relire celles de Madame de Sévigné. Mais quelle différence entre ces deux femmes célebres! Les Lettres de la premiere sont pleines d'esprit & de raison: le style en est élégant & naturel; mais le ton en est sérieux & uniforme. Quelle grâce au contraire, quelle variété, quelle vivacité, dans celles de Madame de Sévigné!

Ce qui la distingue particuliérement, c'est cette sensibilité momentanée qui s'émeut de tout, se répand sur-tout, reçoit avec une rapidité extrême diférens genres d'impressions. Son imagination est une glace pure & brillante, où tous les objets vont se peindre, mais qui les réfléchit avec un éclat qu'ils n'ont pas naturélement. Cette mobilité d'âme est ce qui fait le talent des poëtes, sur-tout des poëtes dramatiques, qui sont obligés de revêtir presqu'en même temps des caracteres très-divers & de se pénétrer des sentimens les plus opposés, lorsqu'ils ont à faire parler dans la même scène l'homme passioné & l'homme tranquille, l'homme vertueux & le scélérat, Néron & Burrhus, Mahomet & Zopire, *&c.*

On a dit que Madame de Sévigné étoit une caillete: cela peut être, si l'on entend simplement par caillete une femme sans cesse occupée de tous les mouvemens de la société, de tous les mots qui échapent, de tous les événemens qui s'y succedent; qui saisit tous les ridicules, recueille toutes les médisances; qui conte avec la même vivacité une sotise plaisante & la mort d'un grand homme, le succès d'un sermon & le gain d'une bataille: mais comment donner le nom de caillete à une femme du meilleur ton, très-instruite, pleine d'esprit, de grâces, de gaité, & d'imagination, admirée & recherchée des hommes les plus distingués du siecle de Louis XIV?

Le mérite de son style est bien difficile à sentir pour un étranger; il tient au progrès qu'a fait la société en France, où elle a créé un langage qui n'est bien connu que des persones qui ont vécu quelque temps dans la bonne compagnie. Les finesses de ce langage consistent particuliérement dans un grand nombre de termes, qui, étant un peu détournés de leur sens primitif, expriment des idées accessoires, dont les nuances se sentent plutôt qu'elles ne se définissent. Il y a une infinité d'expressions & de tournures qui revienent sans cesse dans nos conversations, & qui n'ont point d'équivalent dans les autres langues. Les mots *Sentiment* & *Galanterie*, qui expriment des idées bien distinctes, ne peuvent se traduire ni en latin, ni en italien, ni en anglois. Il faut qu'un étranger soit fort avancé dans la connoissance de notre langue, pour être en état de sentir le charme des Lettres de Madame de Sévigné & celui des Fâbles de la Fontaine.

M. le comte de la Riviere, parent de Madame de Sévigné, & de qui on a un Recueil de Lettres en deux volumes, dit quelque part: *Quand on a lu une Lettre de Madame de Sévigné, on sent quelque peine, parce qu'on en a une de moins à lire*. Ce mot vaut mieux que le reste du Recueil.

Ce qui ajoute un grand prix aux Lettres de Madame de Sévigné, c'est une foule de traits qui nous peignent cette Cour brillante de Louis XIV. On aime à se trouver, pour ainsi dire, en société avec les plus grands persones de ce beau regne, qui, mal-gré les censures d'une Philosophie seche & sévere, a toujours un éclat & un air de grandeur qui atache & qui en impose. Je ne crois pas que notre siecle ait jamais le même attrait pour nos descendans. *Ce qui me dégoûte de*

l'Histoire, disoit une femme de beaucoup d'esprit, *c'est de penser que ce que je vois aujourd'hui sera de l'Histoire un jour*. Ce mot est spirituel, mais n'est pas tout-à-fait juste. L'histoire des intrigues du Vatican ne doit pas nous dégoûter de celle de la république romaine.

M. de Voltaire n'a pas rendu justice à Madame de Sévigné, dans sa Notice des écrivains du siecle de Louis XIV. „ C'est domage, dit-il, qu'elle „ manque absolument de goût, qu'elle ne sache „ pas rendre justice à Racine, qu'elle égale l'O„ raison funebre prononcée par Mascaron au grand „ chef-d'œuvre de Fléchier „. Il est vrai qu'elle a écrit qu'on se dégoûteroit de Racine comme du café, & en cela elle a fait une double méprise; mais il ne faut pas toujours attribuer à un défaut de goût, une faute de goût. Les gens d'esprit se trompent tous les jours dans les jugemens qu'ils portent de leurs contemporains: c'est que ce n'est pas le goût seul qui juge; les préventions personeles, les affections, les rivalités, les opinions publiques séduisent & égarent les meilleurs esprits. Madame de Sévigné avoit vu naître les chefs-d'œuvre de Corneille: élevée dans l'admiration de ce grand homme, son enthousiasme étoit bien légitime; mais, comme tout enthousiasme, il étoit un peu exclusif. Lorsque Racine vint apporter sur le Théâtre des mœurs plus foibles, un ton moins élevé, une grandeur moins apparente, elle crut qu'il avoit degradé le caractere de la Tragédie, parce qu'elle comparoit Racine à Corneille, & qu'elle ne pouvoit juger de la perfection d'une tragédie que d'après celles de Corneille. *Pardonons-lui*, disoit-elle, *de méchans vers en faveur des sublimes & divines beautés qui nous transportent: ce sont des traits de maître qui sont inimitables. Despréaux en dit encore plus que moi.* En se trompant ainsi, on voit que son erreur étoit sans prévention & sans humeur. Il faut bien se garder de la mettre au rang des Nevers, des des Houlieres, de cette cabale acharnée qui persécutoit Racine en protégeant Pradon. Voyez avec quelle aimable sensibilité elle parle d'une représentation d'*Esther* à Saint Cyr. „ Je ne puis vous „ dire l'excès de l'agrément de cette piece. C'est „ un raport de la Musique, des vers, des chants, „ & des persones, si parfait qu'on n'y souhaite „ rien. On est attentif, & l'on n'a point d'autre „ peine que celle de voir finir une si aimable „ piece. Tout y est simple, tout y est innocent, „ tout y est sublime & touchant. Cette fidélité à „ l'Histoire sainte donne du respect: tous les „ chants convenables aux paroles sont d'une beau„ té qu'on ne soutient pas sans larmes. La me„ sure de l'approbation qu'on donne à cette piece, „ est celle du goût & de l'attention „.

Quant à la comparaison de Mascaron avec Fléchier, M. de Voltaire s'est bien trompé. L'Oraison funebre de Mascaron parut la premiere, & Madame de Sévigné la trouva belle; mais lorsqu'elle vit celle de Fléchier, elle n'hésita pas à lui donner la préférence. Lors même qu'elle se trompe, on trouve dans ses jugemens & dans ses opinions toujours de la bonne foi, & jamais de suffisance.

Il me semble que ceux mêmes qui aiment le plus cette femme extraordinaire, ne sentent pas encore assez toute la supériorité de son esprit. Je lui trouve tous les genres d'esprit; raisoneuse ou frivole, plaisante ou sublime, elle prend tous les tons avec une facilité inconcevable. Je ne puis pas me refuser au désir de justifier mon admiration par la citation des traits les plus piquans qui se présenteront à ma mémoire ou à mes ieux, en parcourant ses Lettres au hazard.

C'est sur-tout dans les récits & les tableaux que la grâce, la souplesse, & la vivacité de son esprit brillent avec le plus d'éclat. Il n'y a rien peut-être à comparer à ce conte de l'archevêque de Reims, le Tellier. „ L'archevêque de Reims reve„ noit fort vîte de S. Germain; c'étoit comme „ un tourbillon. S'il se croit grand seigneur, ses „ gens le croient encore plus que lui. Il passoit „ au travers de Nanterre, tra, tra, tra; ils ren„ contrent un homme à cheval, gare, gare; ce „ pauvre homme se veut ranger; son cheval ne „ le veut pas, & enfin le carrosse & les six che„ vaux versent cul par-dessus tête le pauvre homme „ & le cheval, & passent par-dessus, & si bien „ par-dessus, que le carrosse fut versé & renver„ sé; en même temps l'homme & le cheval, au „ lieu de s'amuser à être roués, se relevent mi„ raculeusement, remontent l'un sur l'autre, & „ s'enfuient, & courent encore, pendant que les „ laquais & le cocher de l'archevêque même se „ mettent à crier: *Arrête, arrête ce coquin, „ qu'on lui donne cent coups*. L'archevêque, en „ racontant ceci, disoit, *Si j'avois tenu ce maraud-„ là, je lui aurois rompu les bras & coupé les „ oreilles* „.

Voici un tableau d'un autre genre. „ Madame de „ Brissac avoit aujourd'hui la colique; elle étoit au „ lit, belle & coëfée à coëfer tout le monde; je „ voudrois que vous eussiez vu ce qu'elle faisoit de „ ses douleurs, & l'usage qu'elle faisoit de ses ieux, „ & des cris, & des bras & des mains qui traî„ noient sur sa couverture, & la compassion qu'elle „ vouloit qu'on eût. *Chamarrée* de tendresse & „ d'admiration, j'admirois cette piece, & la trou„ vois si belle que mon attention a dû paroître „ un saisissement, dont je crois qu'on me saura „ fort bon gré; & songez que c'étoit pour l'abbé „ Bayard, Saint Hiran, Monjeu, & Planci, que „ la scène étoit ouverte „.

Écoutez-la à présent annoncer la mort subite de M. de Louvois; voyez comme son ton s'éleve sans se guinder. „ Il n'est donc plus, ce ministre „ puissant & superbe, dont le *moi* occupoit tant „ d'espace, étoit le centre de tant de choses? „ Que d'intérêts à démêler, d'intrigues à suivre, „ de négociations à terminer! ... ô mon Dieu, „ encore quelque temps! Je voudrois humilier le

„ duc

„ duc de Savoie, écraser le prince d'Orange: „ encore un moment! ... Non, vous n'aurez „ pas un moment, un seul moment „! Ce dernier mouvement n'est-il pas digne de Bossuet? Il me semble qu'on n'est pas plus sublime avec plus de simplicité.

Lorsque le prince de Longueville fut tué au passage du Rhin, on ne savoit comment l'apprendre à la duchesse de Longueville sa mere, qui l'idolatroit. Il falloit cependant lui annoncer qu'il y avoit en une afaire: Comment se porte mon frere, dit-elle? *Sa pensée n'osa pas aller plus loin*, ajoute Madame de Sévigné; ce trait n'est-il pas admirable! Le tableau qu'elle fait ensuite de la douleur excessive de cette mere tendre fait frissoner.

„ Cette liberté que prend la mort d'interrompre „ la fortune, doit consoler de n'être pas au „ nombre des heureux; on en trouve la mort „ moins amere „. Les Lettres de Madame de Sévigné sont semées de réflexions semblables, d'une vérité frapante, exprimées d'une maniere énergique, fine, originale, & entre-mêlées souvent de traits plaisans & curieux.

Elle dit quelque part, en parlant d'une vieille femme de sa connoissance qui venoit de mourir. „ Quand elle fut près de mourir l'année passée, „ je disois, en voyant sa triste convalescence & „ sa décrépitude: Mon Dieu! elle mourra deux „ fois bien près l'une de l'autre. Ne disois-je „ pas vrai? Un jour Patris étant revenu d'une „ grande maladie à quatre-vingts ans, & ses „ amis s'en réjouissant avec lui & le conjurant de „ se lever; Hélas! leur dit-il, est-ce la peine de „ se rhabiller?

„ Il n'y a qu'à laisser faire l'esprit humain, dit- „ elle ailleurs; il saura bien trouver ses petites „ consolations; c'est sa fantaisie d'être content.

„ Les longues maladies usent la douleur, & „ les longues espérances usent la joie.

„ On n'a jamais pris long-temps l'ombre pour „ le corps: il faut être, si l'on veut paroître. „ Le monde n'a point de longues injustices „.

Elle montre par-tout un grand penchant à la dévotion, & une grande tiédeur sur la pratique. „ Mon Dieu, qu'il est heureux! (dit-elle du „ fameux cardinal de Retz) que j'envierois quel- „ quefois son épouvantable tranquillité sur tous „ les devoirs de la vie! on se ruine quand on „ veut s'en aquiter „.

Sa dévotion est douce & humaine. „ Nous „ parlons quelquefois de l'opinion d'Origene & „ de la nôtre: nous avons de la peine à nous „ faire entrer une éternité de supplices dans la „ tête, à moins que la soumission ne viene au „ secours „.

Combien de réflexions touchantes sur le temps, la vieillesse, la mort!

„ La mort me paroît si terrible que je hais „ plus la vie parce qu'elle y mene, que par les „ épines qui s'y rencontrent.

„ Je trouve les conditions de la vie assez dures: „ il me semble que j'ai été traînée mal-gré moi „ à ce point fatal où il faut soufrir la vieillesse: „ je la vois; m'y voilà, & je voudrois bien au „ moins ménager de n'aller pas plus loin, de ne „ point avancer dans ce chemin des infirmités, „ des douleurs, des pertes de mémoire, des „ *défiguremens*, qui sont près de m'outrager. „ Mais j'entends une voix qui dit: il faut mar- „ cher mal-gré vous, ou bien si vous ne le „ voulez pas, il faut mourir; ce qui est une „ autre extrémité où la nature répugne.

„ Je regardois une pendule, & prenois plaisir à „ penser: voilà comme on est quand on souhaite „ que cette aiguille marche; cependant elle tourne „ sans qu'on la voie, & tout arive à la fin „.

Il lui échape quelquefois des expressions hardies qu'on pouroit trouver maniérées en les considérant isolées, mais qui, vues à leur place, paroissent naturelles; c'est, il est vrai, le naturel d'une femme dont l'imagination est très-vive & l'esprit très-orné. „ Je ne connois plus les plaisirs, dit- „ elle quelque part; j'ai beau fraper du pied, „ rien ne sort qu'une vie triste & uniforme „. On voit qu'elle venoit de lire dans Plutarque le mot de Pompée, qui se vantoit qu'en quelque endroit de l'Italie qu'il frapât du pied, il en sortiroit des légions prêtes à obéir à ses ordres.

Pour faire entendre que le crédit d'un ministre diminue, Madame de Sévigné dit que *son étoile pâlit*. Cette figure me paroît heureuse & brillante sans aucune affectation.

Son style n'est presque jamais simple, mais il est toujours naturel; & ce naturel se fait sur-tout sentir par une négligence abandonée qui plait, & par une rapidité qui entraîne. On sent partout ce qu'elle dit quelque part: *J'écrirois jusqu'à demain; mes pensées, ma plume, mon encre, tout vole*.

Veut-elle quelquefois raconter un trait, une plaisanterie d'une gaité un peu libre pour une femme? quelle adresse dans la tournure! quelle mesure dans l'expression! Elle fait tout entendre sans rien prononcer.

Ce qui brille par-dessus tout dans les Lettres de Madame de Sévigné, c'est ce fonds inépuisable de tendresse pour sa fille, dont les expressions se varient sous mille formes diverses, toujours sensibles, toujours intéressantes; mais ce sont les traits les moins propres à être cités, parce que ce ne sont ordinairement que des expressions & des tournures très-simples, qui ne peuvent guere se détacher des circonstances ou des idées accessoires qui les environent. Quelquefois cependant son sentiment s'embélit par la pensée & par l'imagination.

„ Je regrete, dit-elle en un endroit, ce que je „ passe de ma vie sans vous, & j'en précipite les „ restes pour vous retrouver, comme si j'avois bien „ du temps à perdre „. Elle répete plusieurs fois cette idée. „ Je suis bien aise que le temps

„ coure & m'entraîne avec lui pour me rédoner „ à vous „. Et dans un autre endroit: „ Je suis „ si désolée de me trouver toute seule, que, „ contre mon ordinaire, je souhaite que le temps „ galope, & pour me raprocher celui de vous „ revoir, & pour m'éfacer un peu ces impressions „ trop vives. Est-ce donc cette pensée si conti- „ nuele qui vous fait dire qu'il n'y a point „ d'absence? J'avoue que, par ce côté, il n'y „ en a point. Mais comment appelez-vous ce „ que l'on sent, quand la présence est si chere. „ Il faut de nécessité que le contraire soit bien „ amer.

„ Mon cœur est en repos quand il est près de „ vous; c'est son état naturel, le seul qui peut „ lui plaire.

„ Il me semble, en vous perdant, qu'on m'a „ dépouillée de tout ce que j'avois d'aimable.... „ Je serois honteuse, si, depuis huit jours, j'avois „ fait autre chose que pleurer.... Je ne sais „ où me sauver de vous, dit-elle ailleurs à sa „ fille „.

Elle écrit au président de Moulceau: „ J'ai été „ reçue à bras ouverts de Madame de Grignan, „ avec tant de joie, de tendresse, & de reconois- „ sance, qu'il me sembloit que je n'étois pas „ venue encore assez tôt ni d'assez loin „.

Je sens quelque peine à remarquer les défauts d'une femme si aimable & si rare; mais il faut le dire pour l'honeur de la vérité, Madame de Sévigné, avec tant d'esprit & un si bon esprit, avoit toutes les sotises de son siecle & de son rang. Elle étoit glorieuse de sa naissance jusqu'à la puérilité. On la voit se pâmer d'admiration sur la généalogie de la Maison de Rabutin, que le comte de Bussy se proposoit d'écrire; & elle croit que toute l'Europe va s'intéresser à cette belle histoire.

Elle étoit énivrée, comme presque tout son siecle, de la grandeur de Louis XIV. Ce prince lui parla un jour après la représentation d'*Esther*, à S. Cyr: sa vanité se montre & se répand, à cette occasion, avec une joie d'enfant. Le passage est curieux. „ Le roi s'adresse à moi & me dit: „ Madame, je suis assuré que vous avez été „ contente. Moi, sans m'étoner, je répondis, „ Sire, je suis charmée; ce que je sens est au „ dessus des paroles. Le roi me dit, Racine a „ bien de l'esprit: je lui dis, Sire, il en a beau- „ coup; mais en vérité ces jeunes persones en „ ont beaucoup aussi; elles entrent dans le sujet „ comme si elles n'avoient jamais fait autre chose. „ Ah! pour cela, reprit-il, il est vrai, & puis sa „ majesté s'en alla & me laissa l'objet de l'envie. „ M. le prince & Madame la princesse me vinrent „ dire un mot; Madame de Maintenon, un éclair: „ je répondis à tout, car j'étois en fortune „.

C'est dans ces endroits que la femme d'esprit est éclipsée par la caillete. On sait qu'un jour Louis XIV dansa un menuet avec Madame de Sévigné: après le menuet elle se trouva près de son cousin le comte de Bussy, à qui elle dit: *Il faut avouer que nous avons un grand roi: Oui, sans doute, ma Cousine*, répondit Bussy, *ce qu'il vient de faire est vraiment héroïque!* Il faut avouer que de toutes les sotises humaines, il n'y en a point de plus bêtes que celles de la vanité. (*M. Suard.*)

ÉPITAPHE, s. f. *Belles Lettres*. Ἐπιτάφιον, inscription gravée, ou supposée devoir l'être, sur un tombeau, à la mémoire d'une persone défunte.

Ce mot est formé du grec ἐπὶ, *sur*, de θάπτω, *j'ensévelis*. Il y a un style particulier pour les *Épitaphes*, sur-tout pour celles qui sont conçues en latin, qu'on nomme *Style lapidaire*. *Voyez* Style lapidaire.

À Sparte on n'acordoit des *Épitaphes* qu'à ceux qui étoient morts dans un combat & pour le service de la patrie; usage fondé sur le génie de cette république, ou plutôt sur la constitution politique de son gouvernement, qui n'admétoit guere que la vertu guerriere. On dit que le mausolée du duc de Malborong est encore sans *Épitaphe*, quoique sa veuve eût promis une récompense de 500 liv. sterl. à celui qui en composeroit une digne de ce héros.

Dans les *Épitaphes* on fait quelquesois parler la persone morte, par forme de Prosopopée; nous en avons un bel exemple, digne du siecle d'Auguste, dans ces deux vers, où une femme morte à la fleur de son âge tient ce langage à son mari:

Immatura peri; sed tu felicior annos
Vive tuos, Conjux optime, vive meos.

Du même genre est celle-ci, faite par Antipater le Thessalonicien, qu'on trouve dans l'Anthologie manuscrite de la Bibliotheque du roi, & que M. Boivin a traduite ainsi:

„ Née en Lybie, ensévelie à la fleur de mes „ ans sous la poussiere ausoniene, je repose près „ de Rome, le long de ce rivage sabloneux. „ L'illustre Pompéia, qui m'a élevée avec une „ tendresse de mere, a pleuré ma mort, & a „ déposé mes cendres dans un tombeau qui „ m'égale aux persones libres. Les feux de mon „ bûcher ont prévenu ceux de l'hymen qu'elle „ me préparoit avec empressement: Le flambeau „ de Proserpine a trompé nos vœux „.

La formule *Sta Viator*, qui se rencontre dans un grand nombre d'*Épitaphes* modernes, (comme dans celle-ci: *Sta Viator; heroem calcas*), fait allusion à la coutume des anciens Romains, dont les tombeaux étoient le long des grands chemins. (*L'Abbé Mallet.*)

L'*Épitaphe* est communément un trait de louange ou de Morale, ou de l'une & de l'autre.

L'*Épitaphe* de cet homme si grand & si simple, si vaillant & si humain, si heureux & si sage, auquel l'Antiquité pouroit tout au plus opposer Scipion & César, si le premier avoit été plus mo-

deste, & le second moins ambitieux; cette *Épitaphe*, qui ne se trouve plus que dans les livres,

Turenne a son tombeau parmi ceux de nos rois, *&c.*

fait encore plus l'éloge de Louis XIV, que celui de M. de Turenne.

Celle d'Alexandre, que gâte le second vers, & qu'il faut réduire au premier,

Sufficit huic tumulus, cui non suffecerat orbis.

est un trait de Morale plein de force & de vérité: c'est dommage qu'Aristote ne l'ait pas faite par anticipation, & qu'Alexandre ne l'ait pas lue.

Le même contraste est vivement exprimé dans celle de Newton:

Isaacum Newton,
Quem immortalem
Testantur Tempus, Natura, Cælum,
Mortalem hoc marmor
Fatetur.

Mais ce contraste, si humiliant pour le conquérant, n'ôte rien à la gloire du philosophe. Qu'un être avec des ressorts fragiles, des organes foibles & bornés, calcule les temps, mesure le ciel, sonde la nature; c'est un prodige. Qu'un être haut de cinq pieds, qui ne fait que de naître & qui va mourir, dépeuple la terre pour se loger, & s'y trouve encore à l'étroit; c'est un petit monstre.

Du reste cette idée a été cent fois employée par les poëtes. Voyez dans les *Catalectes* l'*Épitaphe* de Scipion l'africain, celle de Cicéron, celle d'Anténor. Voyez Ovide sur la mort de Tibulle, Properce sur la mort d'Achille, *&c.*

Les Anglois n'ont mis sur le tombeau de Dryden que ce mot pour tout éloge,

Dryden.

& les Italiens sur le tombeau du Tasse,

Torquati Tassi ossa.

Il n'y a guere que les hommes de génie, qu'il soit sûr de louer ainsi.

Parmi les *Épitaphes* épigrammatiques, les unes ne sont que naïves & plaisantes, les autres sont mordantes & cruelles. Du nombre des premieres est celle-ci, qu'on ne croiroit jamais avoir été faite sérieusement, & qu'on a vue cependant gravée dans une de nos Églises:

Ci-gît le vieux corps tout usé
Du lieutenant civil rusé, *&c.*

Lorsque la plaisanterie ne porte que sur un léger ridicule, comme dans l'exemple précédent, & que l'objet en est indifférent; on la pardonne, l'on en peut rire. Mais les *Épitaphes* insultantes & calomnieuses, telles que la rage en inspire trop souvent, sont de tous les genres de satyre le plus noir & le plus lâche. Il y a quelque chose de plus infâme que la calomnie; c'est la calomnie contre les morts. L'expression des anciens, *Troubler la cendre des morts*, est trop foible. Le satyrique qui outrage un homme qui n'est plus, ressemble à ces animaux carnassiers qui fouillent dans les tombeaux pour se repaître de cadâvres. *Voyez* SATYRE.

Quelquefois l'*Épitaphe* n'est que morale, & n'a rien de personel: telle est celle de Jovianus Pontanus, qui n'a point été mise sur son tombeau:

Servire superbis dominis,
Ferre jugum superstitionis,
Quos habes caros sepelire,
Condimenta vitæ sunt.

L'*Épitaphe* à la gloire d'un mort, est de toutes les louanges la plus noble & la plus pure, surtout lorsqu'elle n'est que l'expression naïve du caractere & des actions d'un homme de bien. Les vertus privées ont droit à cet hommage, comme les vertus publiques; & les titres de *Bon parent*, de *Bon ami*, de *Bon citoyen*, méritent bien d'être gravés sur le marbre. Qu'il me soit permis, à cette occasion, de placer ici, non pas comme un modele, mais comme un foible témoignagne de ma reconoissance, l'*Épitaphe* d'un citoyen dont la mémoire me sera toujours chere:

Non sibi, sed patriæ vixit, regique, suisque:
Quod daret, hinc dives; felix numerare beatos.

Les gens de Lettres seroient bien à plaindre, si dans un ouvrage public on leur envioit quelques retours sur eux-mêmes, quelques traits relatifs à leurs sentimens & à leurs devoirs. Si leur plume doit leur être bonne à quelque chose, c'est à ne pas mourir ingrats. Mais la reconoissance fait en eux, parce qu'elle est noble, ce que l'espoir des récompenses n'eût jamais fait, parce qu'il est bas & servile. On a remarqué au commencement de cet article, que *le tombeau du duc de Malboroug étoit encore sans Épitaphe*; le prix proposé justifie & rend vrai-semblable la stérilité de poëtes anglois. Devant une place assiégée un officier françois fit proposer aux grenadiers une somme considérable, pour celui qui le premier planteroit une fascine dans un fossé exposé à tout le feu des ennemis; aucun des grenadiers ne se présenta: le Général étoné leur en fit des reproches; *Nous nous serions tous offerts*, lui dit l'un de ces braves soldats, *si l'on n'avoit pas mis cette action à prix*

d'argent. Il en est des bons vers comme des actions courageuses. *Voyez* Éloge.

Quelques auteurs ont fait eux-mêmes leur *Épitaphe*. Celle de la Fontaine, modele de naïveté, est connue de tout le monde. Il feroit à souhaiter que chacun fît la sienne de bonne heure; qu'il la fît la plus flateuse qu'il feroit possible, & qu'il employât toute sa vie à la mériter.

Lorsque, dans l'article Allégorie, j'ai cité l'*Épitaphe* qu'un imprimeur de Boston avoit faite pour lui-même, je ne savois pas que je parlois de l'illustre M. Franklin, de cet homme, qui, heureusement pour sa patrie, a vécu assez pour être l'instrument de la grande révolution qui vient de la mettre en liberté. (*M. Marmontel*.)

ÉPITASE, f. f. *Belles Lettres*. Dans l'anciene Poésie, ce mot signifioit la *seconde partie* ou *division d'un poëme dramatique*, dans laquelle l'action proposée dans la premiere partie ou protase étoit nouée, conduite, & poussée par différens incidens jusqu'à sa fin ou son dénoûment, qui formoit la troisieme partie, appelée *Catastase*. *Voyez* Tragédie.

L'*Épitase* commençoit au second acte, ou au plutard avec le troisieme. Cette division n'a plus lieu dans les pieces dramatiques modernes, quant au nom, parce qu'on les divise en actes; mais l'*Épitase* y subsiste toujours quant au fond, & c'est ce que nous appelons *Nœud* & *Intrigue*. *V.* Nœud & Intrigue.

Les anciens scholiastes de Térence ont défini l'*Épitase*, *Incrementum processusque turbarum, ac totius nodus erroris*; & Scaliger l'appele *Pars in qua turbæ aut excitantur aut involvuntur*; ce qui revient parfaitement à ce que nous entendons par *Nœud* ou *Intrigue*. (*L'Abbé Mallet*.)

ÉPITHALAME, f. m. *Poésie*. Poëme à l'occasion d'un mariage; chant de noces pour féliciter des époux.

Le mot *Épithalame* vient du grec ἐπιθαλάμιον; & ce dernier, en ajoutant ᾆσμα, signifie *chant nuptial*: θάλαμος en est la véritable étymologie.

Or les Grecs nommerent ainsi leur chant nuptial, parce qu'ils appeloient θάλαμος, l'apartement de l'époux; & qu'après la solemnité du festin, & lorsque les nouveaux mariés s'étoient retirés, ils chantoient l'*Épithalame* à la porte de cet apartement. Il est inutile de rechercher ce qui les détermina à choisir par préférence ce lieu particulier, moins encore de songer à réfuter les écrivains qui en alleguent une raison peut-être aussi frivole qu'elle est communément reçue. Quoi qu'il en soit, cette circonstance du lieu est regardée par quelques modernes comme si nécessaire, que tout chant nuptial qui ne l'exprime pas, ne doit point, selon eux, être nommé *Épithalame*.

Mais sans nous arrêter à cette pédanterie, non plus qu'à toutes les distinctions frivoles d'*Épithalames*, imaginées par Scaliger, Muret, & autres, ni même sans considérer ici servilement l'étymologie du mot: nous appèlerons *Épithalame* tout chant nuptial qui félicite de nouveaux époux sur leur union; qu'il soit un simple récit, ou qu'il soit mêlé de récit & de chant; que le poëte y parle seul, ou qu'il introduise des personages; & quel que soit enfin le lieu de la scène, s'il est permis d'user d'une expression si impropre.

L'*Épithalame* est en général une espece de Poésie très-anciene; les Hébreux en connurent l'usage dès le temps de David, du moins les critiques regardent le Pseaume xliv comme un véritable *Épithalame*. Origene donne aussi le nom d'*Épithalame* au Cantique des Cantiques; mais en ce cas c'est une sorte d'*Épithalame* d'une nature bien singuliere.

Les Grecs connurent cette espece de chant nuptial dans les temps héroïques, si l'on s'en raporte à Dyctis, & la cérémonie de ce chant ne fut point oubliée aux noces de Thétis & de Pélée; mais dans sa premiere origine l'*Épithalame* n'étoit qu'une simple acclamation d'*Hymen*, *o Hymenæe*. Le motif & l'objet de cette acclamation sont évidens: chanter *Hymen*, *o Hymenæe*, c'étoit sans doute féliciter les nouveaux époux sur leur union, & souhaiter qu'ils n'eussent qu'un même cœur & qu'un même esprit, comme ils n'alloient plus avoir qu'une même habitation.

Cette acclamation passa depuis dans l'*Épithalame*; & les poëtes en firent un vers intercalaire, ou une espece de refrein ajusté à la mesure qu'ils avoient choisie: ainsi, ce qui étoit le principal devint comme l'accessoire, & l'acclamation d'*Hymen*, *o Hymenæe* amenée par intervalles égaux, ne servit plus que d'ornement à l'*Épithalame*, ou plutôt elle servit à marquer les vœux & les applaudissemens des chœurs, lorsque ce poëme eût pris une forme réglée.

Stésichore, qui florissoit dans la xlij olympiade, passe communément pour l'inventeur de l'*Épithalame*: mais l'on sait qu'Hésiode s'étoit déja exercé sur ce même genre, & qu'il avoit composé l'*Épithalame* de Thétis & de Pélée; ouvrage que nous avons perdu, mais dont un ancien scholiaste nous a conservé un fragment. Peut-être que Stésichore perfectiona ce genre de Poésie, en y introduisant la cithare & les chœurs.

Quoi qu'il en soit, l'*Épithalame* grec est un véritable poëme, sans cependant imiter aucune action. Son but est de faire connoître aux nouveaux époux le bonheur de leur union, par les louanges réciproques qu'on leur donne & par les avantages qu'on leur annonce pour l'avenir. Le poëte introduit des personages, qui sont ou les compagnes de l'épouse, comme dans Théocrite; ou les amis de l'époux, comme dans Apollonius.

L'*Épithalame* latin eut à peu près la même origine que l'*Épithalame* grec: comme celui-ci commença par l'acclamation d'*Hymenæe*, l'*Épithalame* latin commença par l'acclamation de *Talassius*; on en fait l'occasion & l'origine.

Parmi les Sabines qu'enleverent les Romains, il

y en eut une qui se faisoit remarquer par sa jeunesse & par sa beauté; ses ravisseurs craignant avec raison, dans un tel désordre, qu'on ne leur arrachât un butin si précieux, s'aviserent de crier qu'ils la conduisoient à Talassius, jeune homme beau, bien fait, vaillant, considéré de tour le monde, & dont le nom seul imprima tant de respect, que, loin de songer à la moindre violence, le peuple acompagna par honeur les ravisseurs, en faisant sans cesse retentir ce même nom de *Talassius*. Un mariage que le hazard avoit si bien assorti, ne pouvoit manquer d'être heureux: il le fut, & les Romains employerent depuis dans leur acclamation nuptiale le mot *Talassius*, comme pour souhaiter aux nouveaux époux une semblable destinée.

A cette acclamation, qui étoit encore en usage du temps de Pompée, & dont on voit des vestiges au siecle même de Sidonius, se joignirent dans la suite les vers fescennins, vers extrêmement grôssiers & pleins d'obscénités.

Les Latins n'eurent point d'autres *Épithalames* avant Catulle, qui, prenant Sapho pour modele, leur montra de véritables Poëmes en ce genre, & substitua l'acclamation greque d'*Hymenée* à l'acclamation latine de *Talassius*. Il perfectiona aussi les vers fescennins; mais, comme il arive d'ordinaire, s'il les rendit plus chastes par l'expression, ils ne furent peut-être que plus obscenes par le sens.

Nous en avons des exemples dans un *Épithalame* de ce poëte (*Épithal. Jul.*), dans une petite piece qui nous est restée de l'empereur Galien, & dans le *Centon* d'Ausone principalement. Stace, qui a fleuri sous Domitien, ne s'est permis, dans l'*Épithalame* de Violantille & de Stella, aucune expression peu mesurée. Claudien n'a pas toujours été si retenu, il s'échape d'une maniere indécente dans celui d'Honorius & de Marie.

Pour Sidonius, aussi-bien que tous les modernes, dont les Poësies sont lues des honêtes gens, comme Buchanan parmi les Écossois, Malherbe & quelques autres parmi nous, excepté Scarron, ils sont irréprochables à cet égard; si pourtant l'on excepte encore parmi les Italiens le cavalier Marini, qui mêle, sans respect pour ses héros, à des louanges quelquefois délicates, des traits tout-à-fait licencieux.

Il semble que l'*Épithalame* admétant toute la liberté de la Poësie, il ne peut être assujéti à des préceptes: mais comment ariver à la perfection de l'Art, sans le secours de l'Art même? Aussi Denis d'Halicarnasse, donnant aux orateurs les regles de l'*Épithalame*, ne dit pas qu'elles soient inutiles; il les renvoie même aux écrits de Sapho. Rien n'est si avantageux, en général, que d'étudier les modeles, parce qu'ils renferment toujours les préceptes & qu'ils en montrent encore la pratique.

Il est vrai qu'il n'y a pas de regles particulieres prescrites pour le genre, pour le nombre, ni pour la disposition des vers propres à cet ouvrage: mais comme le sujet en tout genre de Poësie est ce qu'il y a de principal, il semble que le poëte doit chercher une fiction qui soit tout ensemble juste, ingénieuse, propre, & convenable aux persones qui en seront l'objet; & c'est en choisissant les circonstances particulieres, qui ne sont jamais absolument les mêmes, que l'*Épithalame* est susceptible de toutes sortes de diversités.

Claudien & Buchanan, sans être en tout & à tous égards de vrais modeles, ont rendu propres à leurs héros les *Épithalames* qu'ils nous ont laissés. Pour le cavalier Marini, loin qu'il soit heureux dans le choix des circonstances ou dans les fictions qu'il ne doit qu'à lui-même, on n'y trouve presque jamais ni convenance ni justesse. L'*Épithalame* qui a pour titre *Les Travaux d'Hercule*, & pour objet un seigneur de ce nom, n'est qu'une indécente & froide allusion aux travaux de ce dieu de la Fâble. Dans l'Hymenée où il s'agit des noces de Vincent Caraffe, c'est Silene qui chante tout simplement l'*Épithalame* du berger Aminte. Telles sont ordinairement les fictions de cet auteur: s'il en a d'une autre nature, il les emprunte de Claudien, de Sidonius même; ou il les gâte par des descriptions si longues & si fréquentes, qu'elles rebutent l'esprit & font disparoître le sujet principal.

Fuyez de cet auteur l'abondance stérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile.

dit un de nos meilleurs poëtes dans une occasion semblable.

Parlons à présent des images ou des peintures qui convienent à ce genre de poëme. L'*Épithalame* étant par lui même destiné à exprimer la joie, à en faire éclater les transports, on sent qu'il ne doit employer que des images riantes & ne peindre que des objets agréables. Il peut représenter l'Hymenée avec son voile & son flambeau; Vénus avec les grâces mêlant à leurs danses ingénues de tendres concerts; & les Amours cueillant des guirlandes pour les nouveaux époux.

Mais ramener dans un *Épithalame* le combat des géants & la fin tragique des héroïnes fabuleuses, comme fait Sidonius, ou le repas de Thyeste & la mort de César, comme fait le cavalier Marini; c'est (pour le dire avec un ancien) être en fureur en chantant l'Hymenée.

Pour les images indécentes ou qui choquent la modestie, quiconque en emploie de ce caractere, ne peche pas moins contre les regles de l'Art en général que contre ses vrais intérêts. En effet si un discours n'a de véritable beauté qu'autant qu'il exprime une chose qui fait plaisir à voir ou à entendre, ou bien qu'il présente un sens honête, comme Théophraste le soutient & comme la raison même le persuade; que doit-on penser de ces sortes d'images? & se les permettre dans une matiere chaste par elle-même, n'est ce pas en quelque maniere imiter Ausone, qui, pour avoir travesti

en poëte sans pudeur le plus sage de tous les poëtes, n'a pu trouver encore depuis tant de siecles un seul apologiste ?

Bien différent de cet écrivain, Théocrite n'offre à l'esprit que des images agréables ; il ne représente que des objets gracieux, & avec des idées & des expressions enchanteresses. Tele est son *Épithalame* d'Hélene, chef-d'œuvre en ce genre qu'on ne sauroit trop louer.

Après avoir donné des courones de hyacinthe aux filles de Lacédémone qui chantent l'Hymenée, il leur fait relever en ces termes le bonheur de Ménélas : „ Vous êtes arivé à Sparte sous des „ auspices bien favorables ; seul entre les demi- „ dieux, vous devenez le gendre de Jupiter, vous „ épousez Hélene ! Les Grâces l'acompagnent, „ les Amours sont dans ses ieux ; elle étoit l'or- „ nement de Sparte, comme le cyprès est l'ho- „ neur des jardins „. Puis venant à Hélene même : „ Uniquement occupées de vous, nous allons, „ disent-elles, vous cueillir une guirlande de „ lotos ; nous la suspendrons à un plâne, & en „ votre honeur nous y répandrons des parfums. „ Sur l'écorce du plâne on gravera ces mots : „ *Honorez-moi, je suis l'arbre d'Hélene* „. S'adressant ensuite aux deux époux : „ Puisse Vénus, „ ajoutent-elles, vous inspirer une ardeur mutuele „ & durable ! puisse Latone vous acorder une heu- „ reuse postérité, & Jupiter vous donner des riches- „ ses que vous transmettiez à vos descendans „ !

Ce poëme au reste a deux parties, qui sont bien marquées & qui paroissent essentieles à tout *Épithalame* : l'une, qui comprend les louanges des nouveaux époux ; l'autre, qui renferme des vœux pour leur prospérité.

La premiere partie exige tout l'art du poëte ; car il en faut infiniment pour donner des louanges qui soient tout ensemble ingénieuses, natureles, & convenables : & voilà sans doute pourquoi l'on dit si souvent que l'*Épithalame* est l'écueil des poëtes.

Les louanges seront ingénieuses, si elles sortent, pour ainsi dire, du fond même de la fiction ; natureles, si elles ne blessent pas la vrai-semblance poétique ; convenables, si elles sont accommodées selon les regles de cette vrai-semblance au sexe, à la naissance, à la dignité, au mérite personel.

Il en est de même, à proportion, des vœux ; ils doivent être naturels ou se renfermer dans la vrai-semblance poétique, & convenables ou ne pas excéder la vrai-semblance relative, si je puis m'exprimer ainsi avec M. Souchai ; car j'ai tiré toutes les réflexions qu'on vient de lire dans cet article, d'un de ses Discours insérés dans le Recueil de l'Académie des Belles Lettres, & je ne crois pas que persone ait mieux traité cette matiere.

C'est peut-être un travail en pure perte, que celui de notre Savant ; du moins on a lieu de le penser, quand on considere à quel point tout le monde est dégoûté de ce genre de poëme, soit par la difficulté du succès, soit par l'exemple de tant de gens qui y ont échoué avec mépris, soit enfin par le peu d'honeur qu'on gâgne à courir dans cette carriere : il est du moins certain que les *Épithalames* sont tombés dans un tel discrédit, que les Hollandois, qui en étoient les plus grands protecteurs, non seulement les ont abandonés, mais même ont pris le parti de leur substituer des estampes particulieres, qu'ils appelent de ce nom, comme s'ils pensoient que l'*Épithalame* poétique ne pût jamais ressusciter. (*Le Chevalier de* JAUCOURT.)

ÉPITHETE, s. f. *Terme de Grammaire & de Rhétorique*, du grec *ἐπίθετος*, *adjectitius*, *accessorius*, *impostititius*, dont le neutre est *ἐπίθετον*, *Épithetum* : on sous-entend *ὄνομα*, *nomen* ; ainsi, ce mot *Épithete*, pris substantivement, veut dire *Nom ajouté*. Nos peres, plus voisins de la source, faisoient ce mot masculin ; mais enfin les femmes & les persones sans études, voyant ce mot terminé par un *e* muet, l'ont fait du genre féminin, & cet usage a prévalu. Le peuple abuse en plusieurs mots de ce que l'*e* muet est souvent le signe du genre féminin, sur-tout dans les adjectifs, *Saint*, *Sainte* ; *Époux*, *Épouse* ; *Ouvrier*, *Ouvriere*, &c.

> Encor si, pour rimer, dans sa verve indiscrete,
> Ma muse au moins soufroit une froide *Épithete*.
> *Boil*. Sat.

(M. DU MARSAIS.)

L'*Épithete* est un terme ajouté à celui qui contient l'idée principale ; pour restreindre cette idée en l'embélissant, c'est-à-dire, en y joignant une énergie esthétique. Quand, par exemple, Haller a dit, en décrivant les amusemens rustiques des habitans des Alpes ; „ Là vole à travers l'air „ *divisé* une *lourde* pierre, lancée par un bras „ *vigoureux*, jusqu'au but *prescrit* „ : on pouroit omettre ces quatre *Épithetes* sans rien changer à l'essentiel de l'image ; mais elles servent à rendre l'idée principale plus sensible par les idées accessoires qu'elles y ajoutent.

Il y a une autre espece d'*Épithetes* qu'on pouroit nommer *grammaticales*, parce qu'elles ne sont que ce qu'on nomme en Grammaire des *Adjectifs* (*a*). Celles-ci n'ont point de beauté esthétique, mais

(*a*) M. l'Abbé Girard n'a point fait d'observation sur la différence qu'il y a entre *Epithete* & *Adjectif*. Il semble que l'Adjectif soit destiné à marquer les propriétés physiques & communes des objets, & que l'*Epithete* désigne ce qu'il y a de particulier & de distinctif dans les persones & dans les choses, soit en bien soit en mal : *Louis de Begue*, *Philippe le Hardi*, *Louis le Grand*, &c. C'est en partie de la liberté que nos peres prenoient de doner des *Epithetes* aux persones, qu'est venu l'usage des noms propres de famille.

elles font néceffaires à l'intelligence du difcours ; par exemple , enfant *gâté*, efprit *chagrin*. Sans elles l'idée principale n'auroit pas la détermination indifpenfable pour former un fens précis.

A ces deux efpeces d'*Épithetes* il faut en joindre une troifieme , que les grammairiens nomment *patronymique*. Ce n'eft exactement qu'un titre ajouté au nom d'une perfone. Tel eft le *pius Æneas* de Virgile, la *πότνια* Ἥρη d'Homere. Ces *Épithetes* revienent prefqu'auffi fouvent que le nom propre eft allégué, & ne font point deftinées à embélir le difcours ou à lui donner plus d'énergie.

Ce but ne concerne que les *Épithetes* efthétiques. Celles-ci, quand elles font bien choifies, font la principale énergie du difcours, comme dans ce paffage d'Horace ;

Illi robur & æs triplex
Circa pectus erat, qui fragilem truci
Commifit pelago ratem.

Les mêmes principes qui doivent diriger tout artifte dans l' embéliffement de fes ouvrages, fervent auffi à déterminer le véritable ufage & les qualités de l'*Épithete*. On donne aifément, à cet égard, ou dans l'excès ou dans le défaut; l'intelligence & le difcernement du poëte fe manifeftent dans la jufte diftribution de ces ornemens.

Il y a des hommes fi illuftres que leur nom feul vaut le plus bel éloge. Il y a de même des idées qui par elles-mêmes font fi grandes, fi parfaitement énergiques, que tout ce qu'on y ajouteroit par forme d'*Épithete* pour les rendre plus fenfibles, ne pouroit que les afoiblir. Quand Céfar, au moment qu'on le poignarde, s'écrie : *Et toi auffi, Brutus !* quelle *Épithete*, jointe à ce nom, auroit pu ajouter à l'énergie de cette exclamation? dans les autres cas de cette nature, toute *Épithete* eft déplacée.

Elle ne l'eft pas moins dans les cas oppofés, c'eft-à-dire, lorfqu'il s'agit d'idées fubordonées, que le poëte n'emploie que pour la liaifon & qu'il ne laiffe entrevoir que de loin. Le peintre place fouvent fur l'arriere-fond des figures ifolées ou des groupes, fimplement pour remplir quelques vides ou pour l'arondiffement. S'il leur donnoit du relief par des coups de pinceau vigoureux, il manqueroit fon but, ces figures feroient trop d'effet & détourneroient l'œil des objets principaux qui doivent le fraper. Il en eft de même des idées acceffoires en Éloquence & en Poéfie ; il ne faut pas expofer au grand jour ce qui, de fa nature, doit refter dans le lointain. Quand le poëte veut nous rendre attentifs aux exploits de fon héros, qu'il évite de tourner notre attention, pour une *Épithete* déplacée, fur le bruit de fon chariot ou fur le henniffement de fon courfier.

C'eft fur-tout lorfqu'on fait parler les autres, qu'il faut être circonfpect dans l'ufage des *Épithetes*.

Il faut pefer exactement quelles idées doivent néceffairement entrer dans la penfée que le perfonage veut exprimer, & ne lui rien prêter au delà. Il faut fe fouvenir que les *Épithetes* ne font que fubordonées au terme principal ; fi celui-ci dit tout ce qu'il y a à dire, en égard au lieu & aux circonftances, l'*Épithete* eft de trop.

On remarque, en étudiant les révolutions du bon goût, que, dans les temps anciens comme dans les modernes, la décadence du goût a toujours été annoncée par la profufion des *Épithetes*. Dans la Grece, chez les Romains, & en France, auffi-tôt que le beau fiecle de l'Éloquence & de la Poéfie a fait place à l'amour du clinquant, on a vu les *Épithetes* fe multiplier.

Pour éviter cet excès, leur ufage doit être reftreint aux feuls cas où l'idée principale ne fuffit pas pour donner à la penfée une beauté fenfible, une énergie efthétique. Et afin de mieux déterminer ces cas, il eft bon de fe rapeler qu'il y a trois efpeces d'énergie efthétique : l'une, qui remplit l'imagination de tableaux frapans ; l'autre, qui préfente à l'efprit des notions grandes & lumineufes ; & la troifieme, qui excite le fentiment & produit les mouvemens de l'âme.

C'eft en conféquence de l'un ou de l'autre de ces trois buts qu'il faut choifir les *Épithetes*, felon

---

Quand le fimple Adjectif ajouté à un nom commun ou appellatif le fait devenir nom propre, alors cet Adjectif eft une *épithete : urbs*, ville, eft un nom commun ; mais quand on difoit *Magna urbs*, on entendoit *la ville de Rome*.

Te canit agricola, MAGNA cum veneris URBE.

Tibul. *I, 7.*

Tous les Adjectifs qui font pris en un fens figuré, font des *épithetes* ; la *pâle mort*, une *verte vieilleffe*, &c.

Les Adjectifs patronymiques, c'eft-à-dire, tirés du nom du pere ou de quelqu'un des aïeux, font des *épithetes* ; *Telamonius Ajax*, *Ajax fils de Telamon*. Il en eft de même des Adjectifs tirés du nom de la patrie ; c'eft ainfi que Pindare eft fouvent appelé le *Poëte thébain*, *Poeta thebanus* ; *Dyon fyracufanus*, *Dyon de Syracufe* &c. Souvent les noms patronymiques font employés fubftantivement par antonomafe κατ' ἐξοχὴν, *per excellentiam*. C'eft ainfi que par *Le philofophe* on entend *Ariftote* & par *Le poëte* on défigne *Homere* ; mais alors *Philofophe & Poëte*, n'étant point joints à det noms propres, font pris fubftantivement, & par cooféquent ne font poiot des *épithetes*.

On doit ufer avec art des *épithetes* ou Adjectifs ; on ne doit jamais ajouter au fubftantif une idée acceffoire, déplacée, vaine, qui ne dit rien de marqué. Les *épithetes* doivent rendre le difcours plus énergique. M. de Fénélon ne fe contente pas de dire, que *l'orateur, comme le poëte doit employer des figures, des images, & des traits* ; il dit qu'*il doit employer des figures ornées, des images vives & des traits hardis, lorfque le fujet le demande.*

Les *épithetes* qui ne fe préfentent pas naturélement & qui font tirées de loin, rendent le difcours froid & ennuyeux. On ne doit jamais fe fervir d'*épithetes* par oftentation, on n'en doit faire ufage que pour apuier fur les objets fur lefquels on veut arrêter l'attention. (*M. du MARSAIS.*)

qu'on se propose, ou de peindre à l'imagination, ou d'éclairer le jugement, ou de toucher le cœur.

Les *Épithetes* pittoresques prises des choses sensibles sont indispensables, lorsque l'orateur ou le poëte veut peindre à l'aide du discours. Elles servent ou à exprimer diverses petites circonstances qui font partie du tableau, ou à épargner les descriptions prolixes qui rendroient le discours languissant. S'agit-il, non de peindre, mais de donner à une pensée un tour plus fort, plus nouveau, plus concis, ou plus naïf? c'est encore à l'aide des *Épithetes* qu'on y parviendra plus aisément. Enfin, si l'on se propose de toucher le cœur, quel que soit le genre de la passion, rien de plus efficace que des *Épithetes* bien choisies pour exciter le sentiment.

Mais autant elles servent d'assaisonement dans tous les genres de l'énergie esthétique pour donner plus de force à la pensée, autant sont-elles insipides lorsqu'elles n'ont pas ce but. Rien n'est plus désagréable qu'un style rempli d'*Épithetes* foibles, vagues, ou oiseuses; même lorsqu'elles ne sont pas oisives, le style ne laisse pas d'être mauvais, si ces *Épithetes* expriment des idées accessoires qui ne font rien au but principal, & qui ne servent qu'à étaler l'esprit du poëte & la singularité bizàre de son imagination.

Comme la Poésie en général parle plus aux sens que l'Éloquence, le poëte fait aussi un plus fréquent usage des *Épithetes* que l'orateur; mais cette considération même doit le rendre plus réservé à ne les pas prodiguer sans nécessité. Il ne doit pas se permettre de les employer à remplir le vers. La longueur des vers alexandrins est très-propre à l'entraîner dans cet usage vicieux; & il ne seroit que trop aisé d'en citer plusieurs exemples, leur grand nombre nous dispense d'en raporter ici. (*M. Sulzer*.)

ÉPITOME, s. m. *Belles Lettres*. Abrégé ou réduction des principales matieres d'un grand ouvrage, resserré dans un beaucoup moindre volume.

On reproche souvent aux auteurs d'*Épitome*, que leur travail occasione la perte des originaux. Ainsi, on attribue à l'*Épitome* de Justin, la perte de l'Histoire universele de Trogue-Pompée; & à l'Abrégé de Florus, celle d'une grande partie des Décades de Tite-Live. Voyez les raisons sur lesquelles est fondé ce reproche, au mot Abrégé. (*L'Abbé Mallet*.)

ÉPITRE, s. f. *Belles Lettres*. Ce mot vient du grec ἐπὶ, *sur*, & du verbe στέλλω, *j'envoie*.

Ce terme n'est presque plus en usage que pour les Lettres écrites en vers, & pour les dédicaces des livres.

Quand on parle des Lettres écrites par des auteurs modernes, ou dans les langues vivantes, & sur-tout en prose, on ne se sert point du mot *Épître*: ainsi, l'on dit, *Les Lettres du cardinal d'Ossat*, *de Balzac*, *de Voiture*, *de Madame de Sévigné*, & non pas les *Épîtres* du cardinal d'Ossat, de Balzac, &c.

Au contraire, on se sert du mot *Épître*, en parlant des Lettres écrites par des anciens, ou dans une langue anciene: ainsi, l'on dit, *Les Épîtres de Cicéron*, *de Séneque*, &c. Il est pourtant vrai que les modernes se sont servis du terme de *Lettres*, en parlant de celles de Cicéron & de Pline.

Le mot *Épître* paroît encore plus particuliérement restreint aux écrits de ce genre, en matiere de Religion: ainsi, l'on dit, *Les Épîtres de S. Paul*, *de S. Pierre*, *de S. Jean*, & non *les Lettres* de S. Paul, &c. (*L'Abbé Mallet*.)

On atache aujourd'hui à l'*Épître* l'idée de la réflexion & du travail, & on ne lui permet point les négligences de la Lettre. Le style de la Lettre est libre, simple, familier. L'*Épître* n'a point de style déterminé, elle prend le ton de son sujet, & s'éleve ou s'abaisse suivant le caractere des persones. L'*Épître* de Boileau à son jardinier, exigeoit le style le plus naturel; ainsi, ces vers y sont déplacés, supposé même qu'ils ne fussent pas mauvais par-tout:

Sans cesse poursuivant ces fugitives fées.
On voit sous les lauriers hâleter les Orphées.

Boileau avoit oublié en les composant, qu'Antoine devoit les entendre.

L'*Épître* au roi sur le passage du Rhin, exigeoit le style le plus héroïque: ainsi, l'image grotesque du fleuve *essuyant sa barbe*, y choque la décence. Virgile a dit d'un genre de Poésie encore moins noble, *Sylva sint consule digna*.

Si dans un ouvrage adressé à une persone illustre on doit anoblir les petites choses, à plus forte raison n'y doit-on pas avilir les grandes; & c'est ce que fait à tout moment dans les *Épîtres* de Boileau, le mélange de Cotin avec Louis le Grand, du *sucre* & de la *canelle* avec la gloire de ce monarque. Un bon mot est placé dans une *Épître* familiere; dans une *Épître* sérieuse & noble, il est du plus mauvais goût.

Boileau n'étoit pas de cet avis: il lui en coûta de retrancher la fable de l'huître, qu'il avoit mise à la fin de sa premiere *Épître* au roi, *pour délasser*, disoit-il, *des lecteurs qu'un sublime trop sérieux peut enfin fatiguer*. Il ne fallut pas moins que le grand Condé pour vaincre la répugnance du poëte à sacrifier ce morceau. Il a dit dans son *Art poëtique*:

Heureux qui, dans ses vers, sait, d'une voix légere
Passer du grave au doux, du plaisant au sévere

Le passage *du grave au doux* est toujours placé; celui *du plaisant au sévere* est permis & presque toujours convenable: mais cela n'est pas réciproque; & pour un ouvrage sérieux, il ne me semble pas vrai de dire:

On peut être à la fois & pompeux & plaisant.

En

En général, les défauts dominans des *Épîtres* de Boileau sont la sécheresse & la stérilité, des plaisanteries parasites, des idées superficieles, des vues courtes, & de petits desseins. On lui a appliqué ce vers:

Dans son génie étroit il est toujours captif.

Son mérite est dans le choix heureux des termes & des tours. Il se piquoit sur-tout de rendre avec grâce & avec noblesse des idées communes, qui n'avoient point encore été rendues en Poésie. Une des choses, par exemple, qui le flatoient le plus, comme il l'avoue lui-même, étoit d'avoir exprimé poétiquement sa perruque.

Au contraire, la bassesse & la bigârure du style défigurent la plupart des *Épîtres* de Rousseau. Autant il s'est élevé au dessus de Boileau par ses Odes, autant il s'est mis au dessous de lui par ses *Épîtres*.

Dans l'*Épître* philosophique, la partie dominante doit être la justesse & la profondeur du raisonement. C'est un préjugé dangereux pour les poëtes & injurieux pour la Poésie, de croire qu'elle n'exige ni une vérité rigoureuse, ni une progression méthodique dans les idées. Nous ferons voir ailleurs que les écarts même de l'enthousiasme ne sont que la marche réguliere de la raison. *Voyez* ODE & ENTHOUSIASME.

Il est encore plus incontestable, que dans l'*Épître* philosophique on doit pouvoir presser les idées sans y trouver le vide, & les creuser sans arriver au faux. Que seroit-ce en effet qu'un ouvrage raisoné, où l'on ne feroit qu'éfleurer l'apparence superficiele des choses? Un sophisme revêtu d'une expression brillante, n'est qu'une figure bien peinte & mal dessinée. Prétendre que la Poésie n'ait pas besoin de l'exactitude philosophique, c'est donc vouloir que la Peinture puisse se passer de la correction du dessein. Or qu'on mette à l'épreuve de l'application de ce principe, & les *Épîtres* de Boileau, & celles de Rousseau, & celles de Pope lui-même. Boileau, dans son *Épître* à M. Arnaud, attribue tous les maux de l'humanité *à la honte du bien*. La mauvaise honte, ou plutôt la foiblesse en général, produit de grands maux:

Tyran qui cede au crime & détruit les vertus.
Henriade.

Voilà le vrai. Mais quand on ajoute, pour le prouver, qu'*Adam*, par exemple, *n'a été malheureux que pour n'avoir osé soupçoner sa femme*; voilà de la déclamation. Le désir de la louange & la crainte du blâme produisent tour-à-tour des hommes timides ou courageux dans le bien, foibles ou audacieux dans le mal; les grands crimes & les grandes vertus émanent souvent de la même source: *Quand? Et comment? Et pourquoi?* voilà ce qui seroit de la Philosophie.

Dans l'*Épître* à M. de Seignelai, la plus estimée de celles de Boileau, pour démasquer la flaterie, le poëte la suppose stupide & grôssiere, absurde & choquante au point de louer un Général d'armée sur sa défaite, & un ministre d'État sur ses exploits militaires; est-ce là présenter le miroir aux flateurs? Il ajoute que rien n'est beau que le vrai; mais confondant l'homme qui se corrige avec l'homme qui se déguise, il conclut qu'il faut suivre la nature.

C'est elle seule en tout qu'on admire & qu'on aime.
Un esprit né chagrin, plait par son chagrin même.

Sur ce principe vague, un homme né grôssier plaira donc par sa grôssiéreté? un impudent, par son impudence? &c.

Qu'auroit fait un poëte philosophe? qu'auroit fait, par exemple, l'auteur des Discours *sur l'égalité des conditions, & sur la modération dans les désirs?* Il auroit pris le naturel inculte & brut, comme il l'est toujours; il l'auroit comparé à l'arbre qu'il faut tailler, émonder, diriger, cultiver enfin, pour le rendre plus beau, plus fécond, & plus utile. Il eût dit à l'homme: „ Ne veuillez jamais paroître ce que vous n'êtes „ pas, mais tâchez de devenir ce que vous „ voulez paroître: quel que soit votre caractere, „ il est voisin d'un certain nombre de bonnes & „ de mauvaises qualités; si la nature a pu vous „ incliner aux mauvaises, ce qui est du moins „ très-douteux, ne vous découragez point, & „ opposez à ce penchant la contention de l'habitude. Socrate n'étoit pas né sage, & son naturel, en se *redressant*, ne s'étoit pas *estropié* „.

On n'a besoin que d'un peu de Philosophie, pour n'en trouver aucune dans les *Épîtres* de Rousseau. Dans celle à Clément Marot, il avoit à déveloper & à prouver ce principe des Stoïciens, que l'*erreur est la source de tous les vices*, c'est-à-dire, qu'*on n'est méchant que par un intérêt mal entendu*. Que fait le poëte? Il établit qu'*un vaurien* est toujours *un sot sous le masque*; & au lieu de citer au tribunal de la raison un Aristophane, un Catilina, un Narcisse, qu'il auroit eu bien de la peine à faire passer pour d'honêtes gens ou pour des sots; il prend un fat, mauvais plaisant, dont l'exemple ne conclut rien, & il dit de ce fat, plus sot encore:

À sa vertu je n'ai plus grande foi
Qu'à son esprit. Pourquoi cela? Pourquoi?
Qu'est-ce qu'esprit? Raison assaisonée,
. . . .
Qui dit esprit, dit sel de la raison:
. . . .
De tous les deux se forme esprit parfait,
De l'un sans l'autre un monstre contre-fait.
Or quel vrai bien d'un monstre peut-il naître?

Sans la raison puis-je vertu connoître?
Et sans le sel dont il faut l'apprêter,
Puis-je vertu faire aux autres goûter?

Passons sur le style; quelle Logique! *La raison sans sel fait un monstre, incapable de tout bien:* pourquoi? parce qu'elle est *fade nouriture, qu'elle n'assaisone pas la vertu, & ne la fait pas goûter aux autres*. D'où il conclut qu'un homme qui n'a que de la raison, & qu'il appele *un sot*, ne sauroit être vertueux. Moliere, le plus philosophe de tous les poëtes, a fait un honête homme d'Orgon, quoiqu'il en ait fait un sot, & n'a pas fait un sot de Tartuffe, quoiqu'il en ait fait un méchant homme.

(¶ Rousseau, dans l'*Épître* dont je viens de parler, débute ainsi:

Ami Marot, l'honeur de mon pulpitre,
Mon premier Maître, acceptez cette *Épître*.

Rousseau avoit pris en effet de Marot son vieux langage, ce qui étoit facile; & dans l'Épigramme, sa tournure & sa vivacité piquante, ce qui n'étoit pas si aisé. Mais dans l'*Épître*, rien n'est plus éloigné du naturel & de la naïveté de Marot, que le style pénible & contraint de Rousseau. C'est la Fontaine qui avoit pris de Marot sa grâce négligée & sa facilité naïve; c'est lui, qui, dans un tas de mauvaises Poësies qui forment le recueil des œuvres de ce vieux poëte, avoit saisi avec un goût exquis, ou si l'on veut, avec un instinct merveilleux, quelques traits d'un naturel aimable & digne de servir de modele; c'est lui enfin, qui, en imitant Marot lorsqu'il est bon, a su presque toujours être meilleur que lui. Mais que dans les *Épîtres* de Rousseau on cherche quelques traces de la facilité, de la bonne plaisanterie, de la simplicité qui caractérisent Marot; on n'y trouvera rien d'approchant, & l'on en va juger par quelques morceaux du vieux poëte.

Marot avoit été volé par son valet. Dans cet accident, il implore les bontés du roi François I, & il lui dit,

Comment vint la besogne.
J'avois un jour un valet de Gascogne,
Gourmand, ivrogne, & assuré menteur,
Pipeur, larron, jureur, blasphémateur,
Sentant la hart de cent pas à la ronde;
Au demeurant le meilleur fils du monde,
Prisé, loué, fort estimé des filles
Dans certains lieux, & beau joueur de quilles.
Ce vénérable Hillot fut averti
De quelque argent que m'aviez départi,
Et que ma bourse avoit grôsse apostume.
Si se leva plutôt que de coutume;
Et me va prendre en tapinois icelle,
Puis la vous met très-bien sous son essele,
Argent & tout (cela se doit entendre)
Et ne crois point que ce fut pour la rendre:
Car oncq depuis n'en ai oui parler.
Bref le villain ne s'en voulut aller
Pour si petit....
Finalement de ma chambre il s'en va
Droit à l'étable, où deux chevaux trouva;
Laisse le pire, & sur le meilleur monte,
Pique & s'en va. Pour abréger le conte,
Soyez certain qu'au partir du dit lieu
N'oublia rien, fors de me dire adieu.

Dans ce récit on croit entendre la Fontaine. On reconoît aussi une âme analogue à la siene, dans cette *Épître* au Roi pour le poëte Papillon. (Il faut y passer le jeu de mots, que la Fontaine ne se fût pas permis):

Me pourmenant dedans le parc des muses,
(Prince, sans qui elles seroient confuses,
Je rencontrai sur un pré abatu
Ton *Papillon*, sans force ne vertu:
Je l'ai trouvé encore avec ses ailes,
Mais sans voler, comme s'il fût sans elles.
. . . .
Lors de la couche où il étoit gisant,
Je m'approchai, en ami, lui disant
Ce que j'ai pu, pour lui donner courage
De briévement échaper cet orage.
Et lui offrant tout ce que Dieu a mis
En mon pouvoir pour aider mes amis,
Dont il est un, tant pour l'amour du style
Et du savoir de sa muse gentile,
Que pour autant qu'en sa pleine santé
À ta louange il a toujours chanté.
M'ayant oui, un bien peu séjourna:
Puis l'œil terni, triste, vers moi tourna:
Sa seche main dedans la miene a mise;
Et, d'une voix fort débile & soumise,
M'a répondu: Cher Ami éprouvé,
Le plus grand mal qu'en mes maux j'ai trouvé,
C'est un désir qui sans fin m'importune
D'écrire au roi ma fâcheuse infortune.
. . . .
Ami très-cher, ce lui réponds-je alors,
De quoi te plains? jete ce soin dehors;
Car sans ta peine aviendra ton désir,
Si oncques muse à l'autre fit plaisir.
Certes la tiene est du roi écoutée;
Mais de lui n'est la nôtre rebutée....
. . . .
Ces mots finis, plus de cent & cent fois
Me mercia. Lors de là je m'en vois
Au mont Parnasse écrire cette lettre,
Pour témoignage à ta bonté transmettre,
Que *Papillon* tenoit en main la plume,
Et de tes faits faisoit un beau volume,
Quand maladie extrême lui a fait
Son œuvre empris demeurer imparfait.
. . . .
Si Théséus (ainsi comme on l'a dit)
Pour Piritée aux enfers descendit,
Pourquoi ne puis-je au Parnasse monter
Pour d'un ami le malheur te conter?

Et si Pluton, contre l'inimitié
Qu'il leur portoit, loua leur amitié,
Dois-je penser que ton cœur tant humain
Trouve mauvais si je prête la main
À un ami, vu même que nous sommes,
Et lui & moi, du nombre de tes hommes?
Je etois plutôt qu'à l'un gré tu sauras,
Et que pitié de l'autre tu auras.)

Pope, dans les *Épitres* qui composent son Essai sur l'homme, a fait voir combien la Poésie pouvoit s'élever sur les ailes de la Philosophie. C'est dommage que ce poëte n'ait pas autant de méthode que de profondeur. Mais il avoit pris un systême; il falloit le soutenir. Ce systême lui offroit des difficultés épouvantables; il falloit ou les vaincre, ou les éviter: le dernier parti étoit le plus sûr & le plus commode; aussi, pour répondre aux plaintes de l'homme sur les malheurs de son état, lui donne-t-il le plus souvent des images pour des preuves, & des injures pour des raisons. (*M. Marmontel*.)

Épitre dédicatoire. Il faut croire que l'estime & l'amitié ont inventé l'*Épître dédicatoire*; mais la bassesse & l'intérêt en ont bien avili l'usage. Les exemples de cet indigne abus sont trop honteux à la Littérature pour en rapeler aucun; mais nous croyons devoir donner aux auteurs un avis qui peut leur être utile, c'est que tous les petits détours de la flaterie sont connus. Les marques de bonté qu'on se flate d'avoir reçues, & que le Mécene ne se souvient pas d'avoir données; l'acueil favorable qu'il a fait sans s'en apercevoir; la reconoissance dont on est si pénétré, & dont il devroit être si surpris; la part qu'on veut qu'il ait à un ouvrage dont la lecture l'a endormi; ses aïeux dont on lui fait l'histoire souvent chimérique; ses belles actions & ses sublimes vertus qu'on passe sous silence pour de bonnes raisons; sa générosité qu'on loue d'avance, *&c.* toutes ces formules sont usées, & l'orgueil, qui est si peu délicat, en est lui-même dégoûté. *Monseigneur*, écrit M. de Voltaire à l'électeur Palatin, *le style des dédicaces, les vertus du protecteur, & le mauvais livre du protégé, ont souvent ennuyé le Public.*

Il ne reste plus qu'une façon honête de dédier un livre: c'est de fonder sur des faits la reconoissance, l'estime, ou le respect qui doivent justifier aux ieux du Public l'hommage qu'on rend au mérite. (*M. Marmontel*.)

ÉPITRITE, s. m. *Belles Lettres*. C'est un pied composé de quatre syllabes, trois longues & une breve. *Voyez* Pied.

Les grammairiens comptent quatre sortes d'*Épitrites*: le premier est composé d'un lambe & d'un spondée, comme *salutantes*; le second, d'un trochée & d'un spondée, comme *concitati*; le troisieme, d'un spondée & d'un iambe, comme *communicans*; & le quatrieme d'un spondée & d'un trochée, comme *incantare*. (*L'Abbé Mallet*.)

(N.) ÉPITROPE, s. f. Figure de pensée par fiction, voisine mais différente de la Concession, qui semble acorder, à celui contre qui l'on parle, des choses excessives & illicites, mais dans la vue de l'en détourner plus efficacement; soit en le touchant par l'indignation & le dédain que l'on montre par-là, soit en lui peignant mieux l'horreur de l'excès auquel on l'abandone. Comme cette figure, prise à la lettre, pouroit passer pour une bassesse indigne ou pour une absurdité; il est assez ordinaire d'en assurer le véritable effet par l'Épanorthose (*Voyez* Épanorthose), qui ramene à son vrai but ce que le zele ou l'indignation sembloit avoir suggéré d'excessif.

M. Massillon va nous fournir un exemple très-beau de l'*Épitrope*, suivie d'une *Épanorthose* qui explique nétement l'intention du langage qu'elle redresse. (*Sermon sur le Salut*, Part II. Carême, *Tom.* IV. Mardi de la Passion.)

(Épitrope.) *Si vous êtes résolus de périr, eh! pourquoi voulez-vous donc encore garder certaines mesures avec la Religion? Pourquoi cherchez-vous toujours à mettre quelques raisons spécieuses de votre côté, à réconcilier vos mœurs avec l'Évangile, & à sauver encore, pour ainsi dire, les apparences avec Jésus-Christ? Pourquoi n'êtes-vous pécheurs qu'à demi, & laissez-vous encore, à vos passions les plus grossieres, le frein inutile de la loi? Secouez donc ce reste de joug qui vous gêne, & qui, en diminuant vos plaisirs, ne diminuera pas vos passions. Pourquoi donc vous perdez-vous avec tant de peine? Au lieu de ce confesseur indulgent qui vous damne; mettez-vous au large, n'en ayez point du tout: au lieu de ces scrupules, qui ne vous permettent que des gains douteux & vous interdisent encore certains profits bas & manifestement iniques, qui vous mettent néanmoins au nombre des ravisseurs qui ne posséderont pas le royaume du ciel; franchissez le pas & ne mettez pas d'autres bornes à votre injustice que celles de votre cupidité: au lieu de ces familiarités suspectes, où votre âme est toujours blessée; ôtez à la passion la bariere importune & inutile de ce que le crime a de plus grossier: au lieu de ces mœurs molles & mondaines, qui aussi-bien vous damneront; ne refusez rien à vos passions, & vivez, comme les animaux, au gré de tous vos désirs. Oui, Pécheurs, périssez avec tous les fruits de l'iniquité, puisqu'aussi-bien vous en moissonerez les larmes & les peines éterneles.* (Épanorthose.) *Mais non, mon cher Auditeur, nous ne vous donnons ces conseils de désespoir, que pour vous en inspirer de l'horreur: c'est un tendre artifice de zele, qui ne fait semblant de vous exhorter à votre perte, qu'afin que vous n'y consentiez pas vous-même. Hélas! suivez plutôt ces restes de lumiere qui vous montrent encore de loin la vérité.*

Aristée, dans Virgile (*Géorg.* IV, 321-332.), après la mort de ses abeilles, adresse ce discours

à Cyrene sa mere, & le termine par une *Épitrope:*

Matrr Cyrene, Mater, quæ gurgitis hujus
Ima tenes; quid me præclara stirpe deorum
(Si modo quem perhibes pater est Thymbræus Apollo)
Invisum fatis genuisti? aut quo tibi nostri
Pulsus amor? quid me cœlum sperare jubebas?
En etiam hunc ipsum vitæ mortalis honorem,
Quem mihi vix frugum & pecudum custodia solers
Omnia tentanti extuderat, te matre, relinquo.

Épitrope. *Quin age, & ipsa manu felices erue sylvas;*
Fer stabulis inimicum ignem, atque interfice messes;
Ure sata, & validam in vites molire bipennem;
Tanta mea si te ceperunt tædia laudis.

Je ne peux donner ici de ces vers une traduction plus agréable & plus intéressante que celle de M. l'abbé Delille:

Ô Cyrene! ô ma Mere!
Si je puis me vanter qu'Apollon est mon pere,
Hélas! du sang des dieux n'as-tu formé ton fils
Que pour l'abandoner aux destins ennemis?
Ma Mere, qu'as-tu fait de cet amour si tendre?
Où sont donc ces honeurs où je devois prétendre?
Hélas! parmi les dieux j'espérois des autels,
Et je languis sans gloire au milieu des mortels.
Ce prix de tant de soin qui charmoit ma misere,
Mes essaims ne sont plus, & vous êtes ma mere?

Épitrope. Achevez, de vos mains ravagez ces coteaux,
Embrâsez mes moissons, immolez mes troupeaux,
Dans ces jeunes forêts allez porter la flamme,
Puisque l'honeur d'un fils ne touche point votre âme.

Avant de finir, je dois remarquer que le célebre Sonnet de Desbarreaux renferme dans les douze premiers vers une très-belle *Épitrope;* & que les deux derniers vers sont l'Épanorthose.

E'πιτροπὴ, Permission; du verbe ἐπιτρέπω, je permets: RR. ἐπὶ, *super*, & τρέπω, *muto*. Quelques rhéteurs françois donnent en effet à cette figure le nom de *Permission*: mais il me semble qu'on doit préférer celui d'*Épitrope*, qui n'a parmi nous aucune autre destinarion, & qui est d'ailleurs adopté par plusieurs autres rhéseurs; au lieu que le nom de *Permission* a déja sa signification propre, qui, à beaucoup près, n'est pas la même que celle du mot *Épitrope*.

On ne doit pas non plus confondre l'*Épitrope* avec la *Concession*: (*Voyez* CONCESSIOIN). Celle-ci est une figure de pensée par raisonement, & celle-là n'est que par fiction: la Concession est réelle, au lieu que l'*Épitrope* n'est, comme le dit Vossius, qu'une Concession simulée ou ironique. (M. BEAUZÉE.)

ÉPODE, s. f. *Poésie anc.* Espece de Poésie des Grecs & des Latins. Mais dévelopons l'ambiguité du mot *Épode*, dont les diverses significations ont causé des débats entre les littérateurs.

1°. On appeloit *Épode* chez les Grecs un assemblage de vers lyriques, ou la derniere stance qui, dans les odes, se chantoit immédiatement après deux autres stances nommées *Strophe* & *Antistrophe*. Ces trois sortes de stances se répétoient ordinairement plusieurs fois suivant ce même ordre, dans le cours d'une seule ode, & le nombre de ces répétitions remplissoit l'étendue de ce poëme. La Strophe & l'Antistrophe contenoient toujours autant de vers l'une que l'autre, & pouvoient par conséquent se chanter sur le même air. L'*Épode*, tantôt plus longue, tantôt plus courte, leur étoit rarement égale; elle devoit donc, pour l'ordinaire, se chanter sur un air différent: elle terminoit le chant de ce que les Grecs nommoient *Période*, & de ce que nous pourions appeler *un couplet de trois stances*, & elle en faisoit comme la clôture; c'est aussi de cette circonstance que lui venoit son nom, dérivé du verbe ἐπάδειν, *chanter par-dessus*, *chanter à la fin*. Après avoir chanté le premier couplet de l'ode composé de ces trois stances, on chantoit le second, puis le troisieme, & ainsi des autres. Presque toutes les odes de Pindare fournissent des preuves de ce que l'on vient d'avancer.

2°. On donnoit le nom d'*Épode* à un petit poëme lyrique composé de plusieurs distiques, dont les premiers vers étoient autant d'iambes trimetres, ou de six pieds, & les derniers étoient plus courts, & seulement des iambes dimetres ou de quatre pieds. De ce genre étoient les *Épodes* d'Archiloque, c'est-à-dire, ces pieces dans lesquelles ce poëte satyrique déchiroit impitoyablement Lycambe, Néobulé sa fille, & plusieurs de ses parens distingués par leur naissance ou par leurs emplois.

S'il en faut croire Victorinus le grammairien, c'étoit proprement le petit vers qui s'appeloit *Épode*, parce qu'il terminoit le sens du distique, de même que l'*Épode* des odes en finissoit le chant. Ce grammairien ajoute que chaque vers trimetre ne doit point se faire entendre sans être suivi du petit vers dimetre, qui en fait comme la clôture & le complément.

3°. Le grammairien poëte Térentianus attribue le nom d'*Épode* à un demi-vers élégiaque, & Victorius lui-même va jusqu'à prodiguer cette dénomination au petit vers adonien mis après trois vers saphiques, & de plus à un petit poëme composé de plusieurs vers adoniens rangés de suite.

4°. Enfin, on a étendu la signification du mot *Épode*, jusqu'à désigner par-là tout petit vers mis à la suite d'un ou de plusieurs grands: en ce sens

le pentametre est le vers *Epode* après l'hexametre qui est le proodique.

Si l'on demandoit à présent ce que signifient ces mots, *liber Epodon*, que porte le livre V des odes d'Horace, je répondrois que ce livre a pris ce nom de l'inégalité des vers, rangés de maniere que chaque grand vers est suivi d'un petit, qui en est le complément ou la clausule. Quand donc le livre V des odes d'Horace est intitulé *liber Epodon*, *livre des Épodes*, c'est-à-dire *liber versuum Epodon*, livre des vers *Épodes*, livre où chaque grand vers de l'ode est suivi d'un petit vers qui termine le sens; & cependant les huit dernieres odes de ce livre ne sont point du caractere *épodique* des dix premieres. (*M. DE JAUCOURT.*)

ÉPOPÉE, s. f. *Belles Lettres.* C'est l'imitation, en récit, d'une action intéressante & mémorable. Ainsi, l'*Épopée* differe de l'Histoire, qui raconte sans imiter; du Poëme dramatique, qui peint en action; du Poëme didactique, qui est un tissu de préceptes; des Fastes en vers, de l'Apologue, du Poëme pastoral, en un mot de tout ce qui manque d'unité, d'intérêt, ou de noblesse.

Nous ne traitons point ici de l'origine & des progrès de ce genre de Poésie: la partie historique en a été dévelopée par l'auteur de la Henriade, dans un Essai qui n'est susceptible ni d'extrait ni de critique. Nous ne réveillerons point la fameuse dispute sur Homere: les ouvrages que cette dispute a produits sont dans les mains de tout le monde. Ceux qui admirent une érudition pédantesque, peuvent lire les préfaces & les remarques de Madame Dacier, & son Essai sur les causes de la décadence du goût. Ceux qui se laissent persuader par un brillant enthousiasme & par une ingénieuse déclamation, goûteront la Préface poétique de l'Homere anglois de Pope. Ceux qui veulent peser le génie lui-même dans la balance de la Philosophie & de la nature, consulteront les Réflexions sur la critique par la Motte, & la Dissertation sur l'Iliade par l'abbé Terrasson.

Pour nous, sans disputer à Homere le titre de génie par excellence, de pere de la Poésie & des dieux; sans examiner s'il ne doit ses idées qu'à lui-même, ou s'il a pu les puiser dans les poëtes nombreux qui l'ont précédé, comme Virgile a pris de Pisandre & d'Appollonius l'aventure de Sinon, le sac de Troye, & les amours de Didon & d'Énée; enfin sans nous atacher à des personalités inutiles, même à l'égard des vivans, & à plus forte raison à l'égard des morts, nous attribuerons, si l'on veut, tous les défauts d'Homere à son siecle, & toutes ses beautés à lui seul. Mais après cette distinction, nous croyons pouvoir partir de ce principe, qu'il n'est pas plus raisonable de donner pour modele en Poésie le plus ancien Poëme connu, qu'il le seroit de donner pour modele en Horlogerie la premiere machine à rouage & à ressort, quelque mérite qu'on doive attribuer aux inventeurs de l'un & de l'autre. D'après ce principe, nous nous proposons de rechercher dans la nature même de l'*Épopée*, ce que les regles qu'on lui a prescrites ont d'essentiel ou d'arbitraire. Les unes regardent le choix du sujet; les autres, la composition.

Du choix du sujet. Le P. le Bossu veut que le sujet du Poëme épique soit une vérité morale, présentée sous le voile de l'allégorie; en sorte qu'on n'invente la fable qu'après avoir choisi la moralité, & qu'on ne choisisse les personages qu'après avoir inventé la fable. Cette idée creuse, présentée comme une regle générale, ne mérite pas même d'être combatue.

L'abbé Terrasson veut que sans avoir égard à la moralité, on prene pour sujet de l'*Épopée* l'exécution d'un grand dessein; & en conséquence il condamne le sujet de l'Iliade, qu'il appele une *inaction*. Mais la colere d'Achille ne produit-elle pas son effet, & l'effet le plus terrible, par l'inaction même de ce héros? Ce n'est pas la premiere fois qu'on a confondu, en Poésie, l'action avec le mouvement. *Voyez* ACTION.

Il n'y a point de regle exclusive sur le choix du sujet. Un voyage, une conquête, une guerre civile, un devoir, un projet, une passion, rien de tout cela ne se ressemble, & tous ces sujets ont produit de beaux Poëmes: pourquoi? parce qu'ils donnent lieu à un problème intéressant, & qu'ils réunissent les deux grands points qu'exige Horace, l'agrément & l'utilité.

L'action d'un poëme est *une*, lorsque du commencement à la fin, de l'entreprise à l'événement, c'est toujours la même cause qui tend au même effet. La colere d'Achille fatale aux Grecs, Ithaque délivrée par le retour d'Ulysse, l'établissement des Troyens dans l'Ausonie, la liberté romaine défendue par Pompée & succombant avec lui, toutes ces actions ont le caractere d'unité qui convient à l'*Épopée*; & si les poëtes l'ont altéré dans la composition, c'est le vice de l'art, non du sujet.

Ces exemples ont fait regarder l'unité d'action comme une regle invariable; cependant on a pris quelquefois pour sujet d'un poëme épique tout le cours de la vie d'un homme, comme dans l'Achilléide, l'Héracléide, la Théséide, &c. La Motte prétend même que l'unité de personage suffit à l'*Épopée*, par la raison, dit-il, qu'elle suffit à l'intérêt; mais c'est ce qui reste à examiner. *Voyez* INTÉRÊT.

Quoi qu'il en soit, l'unité de l'action n'en détermine ni la durée ni l'étendue. Ceux qui ont voulu lui prescrire un temps, n'ont pas fait attention qu'on peut franchir des années en un seul vers, & que les événemens de quelques jours peuvent remplir un long Poëme. Quant au nombre des incidens, on peut les multiplier sans crainte: ils formeront un tout régulier, pourvu qu'ils naissent les uns des autres, & qu'ils s'enchaînent

mutuelement. Ainsi, quoiqu'Homere, pour éviter la confusion, n'ait pris pour sujet de l'Iliade que l'incident de la colere d'Achille; l'enlévement d'Hélene, vengé par la ruine de Troye, n'en seroit pas moins une action unique, & telle que l'admet l'*Épopée* dans sa plus grande simplicité.

Une action vaste a l'avantage de la fécondité, d'où résulte celui du choix: elle laisse à l'homme de goût & de génie la liberté de reculer dans l'enfoncement du tableau ce qui n'a rien d'intéressant, & de présenter sur les premiers plans les objets capables d'émouvoir l'âme. Si Homere avoit embrassé dans l'Iliade l'enlévement d'Hélene vengé par la ruine de Troye, il n'auroit eu ni le loisir ni la pensée de décrire des tapis, des casques, des boucliers, &c. Achille dans la cour de Déïdamie, Philoctete à Lemnos, & tant d'autres incidens pleins de noblesse & d'intérêt, parties essentieles de son action, l'auroient suffisament remplie; peut-être même n'auroit-il pas trouvé place pour les quereles de ses dieux, & il y auroit perdu peu de chose.

Le Poëme épique n'est pas borné comme la Tragédie aux unités de lieu & de temps: il a sur elle le même avantage que la Poésie sur la Peinture. La Tragédie n'est qu'un tableau; l'*Épopée* est une suite de tableaux qui peuvent se multiplier sans se confondre. Aristote veut avec raison que la mémoire les embrasse: ce n'est pas mettre le génie à l'étroit, que de lui permettre de s'étendre aussi loin que la mémoire.

Soit que l'*Épopée* se renferme dans une seule action comme la Tragédie, soit qu'elle embrasse une suite d'actions comme nos romans, elle exige une conclusion qui ne laisse rien à désirer: mais le poëte dans cette partie a deux excès à éviter, savoir, de trop étendre, ou de ne pas assez déveloper le dénoûment. *Voy.* Dénoûment, Achévement.

L'action de l'*Épopée* doit être mémorable & intéressante, c'est-à-dire, digne d'être présentée aux hommes comme un objet d'admiration, de terreur, ou de pitié: ceci demande quelque détail.

Un poëte qui choisit pour sujet une action dont l'importance n'est fondée que sur des opinions particulieres à certains peuples, se condamne, par son choix, à n'intéresser que ces peuples, & à voir tomber avec leurs opinions toute la grandeur de son sujet. Celui de l'Énéide, tel que Virgile pouvoit le présenter, étoit beau pour tous les hommes; mais dans le point de vue sous lequel le poëte l'a envisagé, il n'a plus, ce me semble, cette beauté universele: aussi le sujet de l'Odyssée comme l'a conçu Homere (abstraction faite des détails), est-il bien supérieur à celui de l'Énéide. Les devoirs de roi, de pere & d'époux appelent Ulysse à Ithaque; la superstition seule appele Énée en Italie. Qu'un héros, échapé à la ruine de sa patrie avec un petit nombre de ses concitoyens, surmonte tous les obstacles, pour aller donner une patrie nouvele à ses malheureux compagnons; rien de plus intéressant ni de plus héroïque. Mais que, par un caprice du destin, il lui soit ordoné d'aller s'établir dans tel coin de la terre, plutôt que dans tel autre; de trahir une reine qui s'est livrée à lui, & qui l'a comblé de bienfaits, pour aller enlever à un jeune prince une femme qui lui est promise; voilà ce qui a pu intéresser les dévots de la Cour d'Auguste, & flater un peuple énivré de sa fabuleuse origine, mais ce qui ne peut nous paroître, à la réflexion, que chimérique ou révoltant. Pour justifier Énée, on ne cesse de dire qu'il étoit pieux; & c'est en quoi nous le trouvons pusillanime: la piété envers des dieux injustes ne peut être reçue que comme une fiction puérile, ou comme une vérité méprisable; & c'est toujours un mauvais exemple. Ainsi, ce que l'action de l'Énéide a de grand est pris dans la nature, ce qu'elle a de petit est pris dans le préjugé.

L'action de l'*Épopée* doit donc avoir une grandeur & une importance universeles, c'est-à-dire, indépendantes de tout intérêt, de tout système, de tout préjugé national, & fondées sur les sentimens & les lumieres invariables de la nature. *Quidquid delirant reges plectuntur Achivi*, est une leçon intéressante pour tous les peuples & pour tous les rois; c'est l'abrégé de l'Iliade. Cette leçon à donner au monde, c'est le seul objet qu'ait pu se proposer Homere; car prétendre que l'Iliade soit l'éloge d'Achille, c'est vouloir que le paradis perdu soit l'éloge de satan. Un panégyrique peint les hommes comme ils doivent être; Homere les peint comme ils étoient. Achille & la plupart de ses héros sont un mélange de vices & de vertus; & l'Iliade est plutôt la satyre que l'apologie de la Grece.

Lucain est sur-tout recommandable par la hardiesse avec laquelle il a choisi & traité son sujet, aux ieux des Romains devenus esclaves, & dans la Cour des leur tyran:

Proxima quid soboles, aut quid meruere nepotes
In regnum nasci? Pavide num gessimus arma?
Teximus an jugulos? Alieni pœna timoris
In nostra cervice sedet. . . . . . .

Ce génie audacieux avoit senti qu'il étoit naturel à tous les hommes d'aimer la liberté, de détester qui l'opprime, d'admirer qui la défend: il a écrit pour tous les siecles; & sans l'éloge de Néron, qu'il fit dans le temps que le tigre étoit encore docile & doux, & qui est la tache de son Poëme, on le croiroit d'un ami de Caton.

La grandeur & l'importance de l'action de l'*Épopée* dépendent de l'importance & de la grandeur de l'exemple qu'elle contient: exemple d'une passion pernicieuse à l'humanité; sujet de l'Iliade: exemple d'une vertu constante dans ses projets, ferme dans les revers, & fidele à elle-même; sujet de l'Odyssée, &c. Dans les exemples vertueux, les principes, les moyens, la fin, tout doit être noble

& digne ; la vertu n'admet rien de bas. Dans les exemples vicieux, un mélange de force & de foiblesse, loin de dégrader le tableau, ne fait que le rendre plus naturel & plus frapant. Que d'un intérêt puissant naissent des divisions crueles; on a du s'y atendre, & l'exemple est infructueux. Mais que l'infidélité d'une femme & l'imprudence d'un jeune insensé dépeuplent la Grece & embrâsent la Phrygie ; cet incendie alumé par une étincele, inspire une crainte salutaire ; l'exemple instruit en étonant.

Quoique la vertu heureuse soit un exemple encourageant pour les hommes, il ne s'ensuit pas que la vertu infortunée soit un exemple dangereux : qu'on la présente telle qu'elle est dans le malheur, sa situation ne découragera point ceux qui l'aiment. Caton n'étoit pas heureux après la défaite de Pompée ; & qui n'envieroit le sort de Caton tel que nous le peint Séneque, *inter ruinas publicas erectum ?*

L'action de l'*Épopée* semble quelquefois tirer son importance de la qualité des persónages : il est certain que la querele d'Agamemnon avec Achille n'auroit rien de grand si elle se passoit entre deux soldats ; pourquoi ? parce que les suites n'en seroient pas les mêmes. Mais qu'un plébéien comme Marius, qu'un homme privé comme Cromwel, Fernand Cortes, &c. entreprene, exécute de grandes choses, soit pour le bonheur, soit pour le malheur de l'humanité, son action aura toute l'importance qu'exige la dignité de l'*Épopée*. On a dit : *Il n'est pas besoin que l'action de l'*Épopée *soit grande en elle-même pourvu que les persónages soient d'un rang élevé* ; & nous disons : *Il n'est pas besoin que les persónages soient d'un rang élevé, pourvu que l'action soit grande en elle-même.*

Il semble que l'intérêt de l'*Épopée* doive être un intérêt public ; & en effet, l'action en a plus de grandeur, d'importance, & d'utilité. Cependant nous ne croyons pas que l'on puisse en faire une regle. Un fils dont le pere gémiroit dans les fers, & qui tenteroit, pour le délivrer, tout ce que la nature & la vertu, la valeur & la piété peuvent entreprendre de courageux & de pénible ; ce fils, de quelque condition qu'on le suppose, seroit un héros digne de l'*Épopée*, & son action mériteroit un Voltaire ou un Fénélon. On éprouve même qu'un intérêt particulier est plus sensible qu'un intérêt public ; & la raison en est prise dans la nature (*Voyez* Intérêt). Néanmoins comme le Poëme épique est sur-tout l'école des maîtres du monde, ce sont les intérêts qu'ils ont en main qu'il doit leur apprendre à respecter. Or ces intérêts ne sont pas ceux de tel ou de tel homme, mais ceux de l'humanité en général, le plus grand & le plus digne objet du plus noble de tous les Poëmes.

Nous n'avons considéré jusqu'ici le sujet de l'*Épopée* qu'en lui-même ; mais quelle qu'en soit la beauté naturele, ce n'est encore qu'un marbre informe que le ciseau doit animer.

De la composition. La composition de l'*Épopée* embrasse trois points principaux, le plan, les caracteres, & le style. On distingue dans le plan l'exposition, le nœud, & le dénoûment : dans les caracteres, les passions & la Morale : dans le style, les qualités analogues à ce genre de Poësie & que nous réduirons à un très-petit nombre.

Du plan. L'Exposition a trois parties, le début, l'invocation, & l'avant-scêne.

Le Début n'est que le titre du Poëme plus dévelopé, il doit être noble & simple.

L'Invocation n'est une partie essentiele de l'*Épopée*, qu'en supposant que le poëte ait à réveler des secrets inconnus aux hommes. Lucain, qui ne devoit être que trop instruit des malheurs de sa patrie, au lieu d'invoquer un dieu pour l'inspirer, se transporte tout-à-coup au temps où s'aluma la guerre civile. Il frémit, il s'écrie :

„ Citoyens, arrêtez. Quelle est votre fureur !
„ L'habitant sulitaire est errant dans vos villes ;
„ La main du laboureur manque à vos champs
„ stériles.

Desuntque manus poscentibus arvis.

Ce mouvement est plein de chaleur ; une invocation eût été froide à sa place.

L'Avant-scêne est le dévelopement de la situation des persónages au moment où commence le Poëme, & le tableau des intérêts opposés, dont la complication va former le nœud de l'intrigue.

Dans l'Avant-scêne, ou le poëte suit l'ordre des événemens, & la fable se nomme *simple* ; ou il laisse derriere lui une partie de l'action pour se replier sur le passé, & la fable se nomme *implexe*. Celle-ci a un grand avantage : non seulement elle anime la narration, en introduisant un persónage plus intéressé & plus intéressant que le poëte, comme Henri IV, Ulysse, Énée, &c. ; mais encore, en prenant le sujet par le centre, elle fait refluer sur l'Avant-scêne l'intérêt de la situation présente des acteurs, par l'impatience où l'on est d'apprendre ce qui les y a conduits.

Toutefois, de grands événemens, des tableaux variés, des situations pathétiques, ne laissent pas de former le tissu d'un beau Poëme, quoique présentés dans leur ordre naturel. Boileau traite de *maigres historiens*, les poëtes *qui suivent l'ordre des temps* ; mais n'en déplaise à Boileau, l'exactitude ou les licences chronologiques sont très-indifférentes à la beauté de la Poësie ; c'est la chaleur de la narration, la force des peintures, l'intérêt de l'intrigue, le contraste des caracteres, le combat des passions, la vérité & la noblesse des mœurs, qui font l'âme de l'*Épopée*, & qui feront du morceau d'histoire le plus exactement suivi, un Poëme épique admirable.

L'intrigue a été jusqu'ici la partie la plus négligée du Poëme épique, tandis que dans la Tragédie elle s'est perfectionée de plus en plus. On

a osé se détacher de Sophocle & d'Euripide; mais on a craint d'abandoner les traces d'Homere: Virgile l'a imité, & l'on a imité Virgile.

Aristote a touché au principe le plus lumineux de l'*Épopée*; lorsqu'il a dit que ce Poëme devoit être *une Tragédie en récit*. Suivons ce principe dans ses conséquences.

Dans la Tragédie, tout concourt au nœud ou au dénoûment; tout devroit donc y concourir dans l'*Épopée*. Dans la Tragédie, un incident naît d'un incident, une situation en produit une autre; dans le Poëme épique les incidens & les situations devroient donc s'enchaîner de même. Dans la Tragédie, l'intérêt croît d'acte en acte, & le péril devient plus pressant; le péril & l'intérêt devroient donc avoir les mêmes progrès dans l'*Épopée*. Enfin, le pathétique est l'âme de la Tragédie; il devroit donc être l'âme de l'*Épopée*, & prendre sa source dans les divers caracteres & les intérêts opposés. Qu'on examine après cela quel est le plan des Poëmes anciens. L'Iliade a deux especes de nœuds: la division des dieux, qui est froide & choquante; & celle des chefs, qui ne fait qu'une situation. La colere d'Achille prolonge ce tissu de périls & de combats qui forment l'action de l'Iliade; mais cette colere, toute fatale qu'elle est, ne se manifeste que par l'absence d'Achille; & les passions n'agissent sur nous que par leurs dévelopemens. L'amour & la douleur d'Andromaque ne produisent qu'un intérêt momentanée; presque tout le reste du Poëme se passe en assauts & en batailles: tableaux qui ne frapent guere que l'imagination, & dont l'intérêt ne va presque jamais jusqu'à l'âme.

Le plan de l'Odyssée & celui de l'Énéide sont plus variés; mais comment les situations y sont-elles amenées? un coup de vent fait un épisode; & les aventures d'Ulysse & d'Énée ressemblent aussi peu à l'intrigue d'une Tragédie, que le voyage d'Anson.

S'il restoit encore des Daciers, ils ne manqueroient pas de dire qu'on risque tout à s'écarter de la route qu'Homere a tracée & que Virgile a suivie; qu'il en est de la Poésie comme de la Médecine; & ils nous citeroient Hippocrate pour prouver qu'il est dangereux d'innover dans l'*Épopée*. Mais pourquoi ne feroit-on pas à l'égard d'Homere & de Virgile, ce qu'on a fait à l'égard de Sophocle & d'Euripide? on a distingué leurs beautés de leurs défauts; on a pris l'art où ils l'ont laissé; on a essayé de faire toujours comme ils avoient fait quelquefois, & c'est sur-tout dans la partie de l'intrigue que Corneille & Racine se sont élevés au dessus d'eux. Supposons que tout le Poëme de l'Énéide fût tissu comme le quatrieme livre: que les incidens, naissant les uns des autres, pussent produire & entretenir jusqu'à la fin cette variété de sentimens & d'images, ce mélange d'épique & de dramatique, cette alternative pressante d'inquiétude & de surprise, de terreur & de pitié; l'Énéide ne feroit-elle pas supérieure à ce qu'elle est?

L'*Épopée*, pour remplir l'idée d'Aristote, devroit donc être une Tragédie composée d'un nombre de scénes indéterminé, dont les intervalles seroient occupés par le poëte: tel est ce principe dans la spéculation, c'est au génie seul à juger s'il est pratiquable.

La Tragédie, dès son origine, a eu trois parties, la scéne, le récit, & le chœur; & de là trois sortes de rôles, les acteurs, les confidens, & les témoins. Dans l'*Épopée*, le premier de ces rôles est celui des héros, le poëte est chargé des deux autres. *Pleurez*, dit Horace, *si vous voulez que je pleure*. Qu'un poëte raconte sans s'émouvoir des choses terribles ou touchantes, on l'écoute sans être ému, on voit qu'il récite des fables; mais qu'il tremble, qu'il gémisse, qu'il verse des larmes, ce n'est plus un poëte, c'est un spectateur atendri, dont la situation nous pénetre. Le chœur fait partie des mœurs de la Tragédie anciene; les réflexions & les sentimens du poëte sont partie des mœurs de l'*Épopée*:

Ille bonis faveatque, & consilietur amicis,
Et regat iratos, & amet peccare timentes.
Horat.

Tel est l'emploi qu'Horace attribue au chœur, & tel est le rôle que fait Lucain dans tout le cours de son Poëme. Qu'on ne dédaigne pas l'exemple de ce poëte. Ceux qui n'ont lu que Boileau méprisent Lucain; mais ceux qui lisent Lucain, font bien peu de cas du jugement que Boileau en a porté. On reproche avec raison à Lucain d'avoir donné dans la déclamation; mais combien il est éloquent lorsqu'il n'est pas déclamateur! combien les mouvemens qu'excite en lui-même ce qu'il raconte, communiquent à ses récits de chaleur & de véhémence!

César, après s'être emparé de Rome sans aucun obstacle, veut piller les trésors du temple de Saturne, & un citoyen s'y oppose. *L'avarice*, dit le poëte, *est donc le seul sentiment qui brave le fer & la mort?*

Les loix n'ont plus d'apui contre leur oppresseur;
Et le plus vil des biens, l'or, trouve un défenseur!

Les deux armées sont en présence, les soldats de César & de Pompée se reconoissent: ils franchissent le fossé qui les sépare; ils se mêlent, ils s'atendrissent, ils s'embrassent. Le poëte saisit ce moment, pour reprocher à ceux de César leur coupable obéissance:

Lâches, pourquoi gémir? pourquoi verser des larmes?
Qui vous force à porter ces parricides armes?
Vous craignez un tyran dont vous êtes l'apui!
Soyez sourds au signal qui vous rapele à lui.
Seul avec ses drapeaux, César n'est plus qu'un homme:
Vous l'allez voir l'ami de Pompée & de Rome.

César, au milieu d'une nuit orageuse, frape à la porte d'un pêcheur. Celui-ci demande: *Quel est ce malheureux échapé du naufrage?* Le poëte ajoute:

Il est sans crainte; il sait qu'une cabane vile
Ne peut être un apât pour la guerre civile.
César frape à la porte; il n'en est point troublé.
Quel rempart ou quel temple à ce bruit n'eût tremblé?
Tranquille Pauvreté! *&c.*

Pompée offre aux dieux un sacrifice; le poëte s'adresse à César:

Toi, quels dieux des forfaits & quelles Euménides
Implores-tu, César, pour tant de parricides?

Sur le point de décrire la bataille de Pharsale, saisi d'horreur il s'écrie:

Ô Rome! où sont tes dieux? Les siecles enchaînés,
Par l'aveugle hazard sont sans doute entraînés.
S'il est un Jupiter, s'il porte le tonerre,
Peut-il voir les forfaits qui vont souiller la terre?
À foudroyer les monts sa main va s'occuper,
Et laisse à Cassius cette tête à fraper.
Il refusa le jour au festin de Thieste,
Et répand sur Pharsale une clarté funeste,
Pharsale, où les Romains, ardens à s'égorger,
Freres, peres, enfans, dans leur sang vont nager!

Ces mouvemens sont rares dans l'*Énéide*. Mais avec quel plaisir ne lit-on pas, à la mort d'Euriale & de Nisus cette réflexion du poëte,

Fortunati ambo, si quid mea carmina possunt!

C'en est assez pour indiquer le mélange de dramatique & d'épique que le poëte peut employer, même dans sa narration directe; & le moyen de raprocher l'*Épopée* de la Tragédie, dans la partie qui les distingue le plus.

Mais, dira-t-on, si le rôle du chœur rempli par le poëte, étoit une beauté dans l'*Épopée*, pourquoi Lucain seroit-il le seul des poëtes anciens qui s'y seroit livré? Pourquoi? parce qu'il est le seul que le sujet de son Poëme ait intéressé vivement. Il étoit romain, il voyoit encore les traces sanglantes de la guerre civile: ce n'est ni l'art ni la réflexion qui lui a fait prendre le ton dramatique, c'est son âme, c'est la nature elle-même; & le seul moyen de l'imiter dans cette partie, c'est de se pénétrer comme lui.

La scène est la même dans la Tragédie & dans l'*Épopée*, pour le style, le dialogue, & les mœurs: ainsi pour savoir si la dispute d'Achille avec Agamemnon, l'entretien d'Ajax avec Idoménée, *&c.* sont tels qu'ils doivent être dans l'Iliade, on n'a qu'à les supposer au théâtre. *Voyez* TRAGÉDIE.

Cependant comme l'action de l'*Épopée* est moins serrée & moins rapide que celle de la Tragédie, la scène y peut avoir plus d'étendue & moins de véhémence. C'est-là que seroient merveilleusement placées ces belles conférences politiques dont les tragédies de Corneille abondent: mais dans sa tranquillité même la scène épique doit être intéressante; rien d'oisif, rien de superflu. Encore est-ce peu que chaque scène ait son intérêt particulier, il faut qu'elle concoure à l'intérêt général de l'action; que ce qui la suit en dépende, & qu'elle dépende de ce qui la précede. À ces conditions on ne peut trop multiplier les morceaux dramatiques dans l'*Épopée*: ils y répandent la chaleur & la vie. Qu'on se rapele les adieux d'Hector & d'Andromaque, l'ambassade d'Ulysse, d'Ajax, & de Phénix, Priam aux pieds d'Achille dans l'Iliade; les amours de Didon, Euriale & Nisus, les regrets d'Évandre, dans l'Énéide; Armide & Clorinde dans le Tasse; le conseil infernal, Adam & Eve dans Milton, *&c.*

Qu'est-ce qui manque à la Henriade pour être un Poëme des plus excellens? Quelle sagesse dans la composition! quelle noblesse dans le dessein! quels contrastes! quel coloris! quelle ordonance! quel Poëme enfin que la Henriade, si le poëte eût connu toutes ses forces lorsqu'il en a formé le plan; s'il y eût déployé la partie dominante de son talent & de son génie, le pathétique de Mérope & d'Alzire, l'art de l'intrigue & des situations! En général, si la plupart des Poëmes manquent d'intérêt, c'est parce qu'il y a trop de récits & trop peu de scènes.

Les Poëmes où, par la disposition de la fable, les personages se succedent comme les incidens, & disparoissent pour ne plus revenir; ces Poëmes, qu'on peut appeler *Episodiques*, ne sont pas susceptibles d'intrigue: nous ne prétendons pas en condamner l'ordonance, nous disons seulement que ce ne sont pas des Tragédies en récit. Cette définition ne convient qu'aux Poëmes dans lesquels des personages permanens, annoncés dès l'exposition, peuvent occuper alternativement la scène, & par des combats de passions & intérêt, nouer & soutenir l'action. Telle étoit la forme de l'Iliade & de la Pharsale, si les poëtes avoient eu l'art ou l'intention d'en profiter.

L'Iliade a été plus que suffisament analysée par les Critiques de ces derniers temps; mais prenons la Pharsale pour exemple de la négligence du poëte dans la contexture de l'intrigue. D'où vient qu'avec le plus beau sujet & le plus beau génie, Lucain n'a pas fait un beau Poëme? Est-ce pour avoir observé l'ordre des temps & l'exactitude des faits? nous avons prévenu cette critique. Est-ce pour n'avoir pas employé le merveilleux? nous verrons dans la suite combien l'entremise des dieux est peu essentiele à l'*Épopée*. Est-ce pour avoir manqué de peindre en poëte, ou les personages ou les tableaux que lui présentoit son action? les caracteres de Pompée & de César, de Brutus & de Caton, de Marcie & de Cornélie, d'Affranius,

de Vultéius & de Scéva, sont saisis & dessinés avec une noblesse & une vigueur dont nous connoissons peu d'exemples. Le deuil de Rome à l'approche de César (*erravit sine voce dolor*), les proscriptions de Sylla, la forêt de Marseille & le combat sur mer, l'inondation du camp de César, la réunion des deux armées, le camp de Pompée consumé par la soif, la mort de Vultéius & des siens, la tempête que César essuie, l'assaut soutenu par Scéva, les apprêts & l'action de la journée de Pharsale; tous ces tableaux, & une infinité d'autres répandus dans ce Poëme, ne sont peints quelquefois qu'avec trop de force, de hardiesse & de chaleur. Les discours répondent à la beauté des peintures; & si dans l'un & l'autre genre Lucain passe quelquefois les bornes du grand & du vrai, ce n'est qu'après y avoir atteint, & pour vouloir renchérir sur lui-même: le plus souvent le dernier vers est ampoulé, & le précédent est sublime. Qu'on retranche de la Pharsale les hyperboles & les longueurs, défauts d'une imagination vive & féconde, correction qui n'exige qu'un trait de plume; il restera des beautés dignes des plus grands maîtres, & que l'auteur des Horaces, de Cinna, de la mort de Pompée, ne trouvoit pas au dessous de lui. Cependant avec tant de beautés la Pharsale n'est que l'ébauche d'un beau Poëme, non seulement par le style, qui en est inculte & raboteux, non seulement par le défaut de variété dans les couleurs des tableaux, vice du sujet plutôt que du poëte, mais sur-tout par le manque d'ordonance & d'ensemble dans la partie dramatique. L'entretien de Caton avec Brutus, le mariage de Caton & de Marcie, les adieux de Cornélie & de Pompée, la capitulation d'Affranius avec César, l'entrevue de Pompée & de Cornélie après la bataille; toutes ces scènes, à quelques longueurs près, sont si intéressantes & si nobles! Pourquoi ne les avoir pas multipliées? Pourquoi Caton, cet homme divin, si dignement annoncé au second livre, ne reparoît-il plus? Pourquoi ne voit-on pas Brutus en scène avec César? Pourquoi Cornélie est-elle oubliée à Lesbos? Pourquoi Marcie ne va-t-elle pas l'y joindre, & Caton l'y retrouver en même temps que Pompée? Quelle entrevue! quels sentimens! quels adieux! Le beau contraste de caracteres vertueux, si le poëte les eût raprochés! Ce n'est point à nous à tracer un tel plan, nous en sentons les difficultés; mais nous écrivons ici pour les hommes de génie.

Des caracteres. Nous ne nous étendrons point sur les caracteres, dans le dessein de traiter en son lieu cette partie du Poëme dramatique (*Voyez* Tragédie); mais nous placerons ici quelques observations particulieres aux personages de l'*Épopée*.

Rien n'est plus inutile, à notre avis, que le mélange des êtres surnaturels avec les hommes: tout ce que le poëte peut se promettre, c'est de faire de grands hommes de ses dieux, en *les habillans de nos pieces*, suivant l'expression de Montagne. Et ne vaut-il pas mieux employer les éforts de la Poësie à raprocher les hommes des dieux, qu'à raprocher les dieux des hommes? *Humana ad deos transtulerunt*, dit Cicéron en parlant des philosophes mythologues, *divina mallem ad nos*.

Ce que j'y vois de plus certain, dit Pope au sujet des dieux d'Homere, *c'est qu'ayant à parler de la divinité sans la connoître, il en a pris une image dans l'homme: il contempla dans une onde inconstante & fangeuse l'astre qu'il voyoit réfléchi*.

On peut nous opposer que l'imagination ne raisone point; que le merveilleux l'énivre; qu'il emporte l'âme hors d'elle-même, sans lui donner le temps de se replier sur les idées qui détruiroient l'illusion: tout cella est vrai, & c'est ce qui nous empêche de banir le merveilleux de l'*Épopée*; c'est-ce qui nous a engagés à l'admettre même dans la Tragédie. *Voyez* Dénoûment. Mais dans l'un & l'autre de ces Poëmes il est encore moins raisonable de l'exiger que de l'interdire. *Voyez* Merveilleux.

Cependant comment suppléer aux personages surnaturels dans l'*Épopée*? Par les vertus & les passions, non pas allégoriquement personifiées (l'Allégorie anime le physique & refroidit le moral), mais rendues sensibles par leurs effets, comme elles le sont dans la nature, comme la Tragédie les présente. L'*Épopée* n'exige donc pour personages que des hommes & les mêmes hommes que la Tragédie; avec cette différence, que celle-ci demande plus d'unité dans les caracteres, comme étant resserrée dans un moindre espace de temps.

Il n'est point de caractere simple. *L'homme*, dit Charon, *est un sujet merveilleusement divers & ondoyant*. Mais comme la Tragédie n'est qu'un moment de la vie d'un homme, que dans ce moment même il est violemment agité d'un intérêt principal & d'une passion dominante, il doit, dans ce court espace, suivre une même impulsion, & n'essuyer que le flux & le reflux naturel à la passion qui le domine; au lieu que l'action du Poëme épique étant étendue à un plus long espace de temps, la passion a ses relâches, & l'intérêt ses diversions: c'est un champ libre & vaste pour *l'inconstance & l'instabilité, qui est le plus commun & apparent vice de la nature humaine* (Charon). La sagesse & la vertu seules sont au dessus des révolutions; & c'est un genre de merveilleux qu'il est bon de réserver pour elles.

Ainsi, quoique chacun des personages employés dans l'*Épopée* doive avoir un fond de caractere & d'intérêt déterminé, les orages qui s'y élevent ne laissent pas quelquefois d'en troubler la surface & d'en dérober le fond. Mais il faut observer aussi qu'on ne change jamais sans cause d'inclination, de sentiment, ou de dessein; ces changemens ne s'operent, s'il est permis de le dire, qu'au moyen des contre-poids: tout l'art consiste à charger à propos la balance; & ce genre de méchanisme

exige une connoissance profonde de la nature. Voyez dans Britannicus, avec quel art les contrepoids sont ménagés dans les scènes de Burrhus avec Néron, de Néron avec Narcisse; & au contraire prenons le dernier livre de l'Iliade. Achille a porté la vengeance de Patrocle jusqu'à la barbarie: Priam vient se jeter à ses pieds pour lui demander le corps de son fils: Achille s'émeut, se laisse fléchir; & jusque-là cette scène est sublime: Achille invite Priam à prendre du repos. „ Fils de „ Jupiter (lui répond le divin Priam), ne me „ forcez point à m'asseoir, pendant que mon cher „ Hector est étendu sur la terre sans sépulture „. Quoi de plus pathétique & de moins offensant que cette réponse! Qui croiroit que c'est à ces mots qu'Achille redevient furieux? Il s'apaise de nouveau; il fait laisser sur le chariot de Priam une tunique & deux voiles pour envelopper le corps, avant de le rendre à ce pere affligé: il le prend entre ses bras, le met sur un lit, & place ce lit sur le chariot. Alors il se met à jeter de grands cris; & s'adressant à Patrocle, „ Mon cher Patro- „ cle, s'écrie-t-il, ne sois pas irrité contre moi „. Ce retour est encore admirable; mais achevons. „ Mon cher Patrocle, ne sois pas irrité contre „ moi, si on te porte jusque dans les enfers la „ nouvele que j'ai rendu le corps d'Hector à son „ pere; car (on s'atend qu'il va dire, *je n'ai* „ *pu résister aux larmes de ce pere infortuné*; mais „ non) car il m'a apporté une rançon digne de „ moi „. Ces disparates prouvent que jamais on n'a moins connu l'héroïsme que dans les temps appelés héroïques.

Du style. Nous supposons dans le lecteur une idée juste des qualités du style en général: il peut consulter les *articles* Style, Élégance, Élocution, *&c*. Appliquons en peu de mots au style de l'*Épopée* celles de ces qualités qui lui convienent spécialement. La premiere est la majesté: c'est une maniere d'exprimer dignement des idées nobles & grandes, & des sentimens élevés. Mais ce haut style a sa souplesse & ses inflexions, sans lesquelles il est tendu & monotone; & c'est dans la premiere disposition du plan, que le poëte doit établir cette variété, comme le peintre, dans son dessein ou dans son esquisse, établit ses masses de lumieres & d'ombre, & distribue ses couleurs. La majesté du style, comme celle de la persone, a sa grâce, son naturel, & même sa simplicité. Dans le Dramatique, c'est la diversité des mœurs qui donne lieu à ce mélange harmonieux des divers tons du style noble. Dans l'Épique, c'est la diversité des peintures & des récits. Si le Poëme n'est qu'une suite de tableaux & de scènes d'un caractere grave & sombre, il sera impossible d'en varier les tons. C'est le plus grand défaut de la *Pharsale*. Si le poëte, dans le choix & dans l'ordonance de son sujet, s'est ménagé des épisodes, des incidens, des sites, & des scènes d'un caractere doux, d'un naturel aimable, le style, pour les exprimer, se détendra & s'abaissera de lui-même. Il sera toujours noble, mais avec moins de faste, de hauteur, & de gravité. C'est-là le charme du style de Virgile; & c'est par-là que l'Arioste a été préféré au Tasse; mais l'exemple de l'Arioste n'est pas celui qu'on doit se proposer. Il est facile de varier les tons & les couleurs du style dans un Poëme héroïcomique, où l'imagination du poëte se livre à ses caprices, & ne cherche qu'à s'égayer; mais ce n'est point là l'*Épopée*. Celle-ci a pour premieres regles la décence & la dignité: tout y doit être sérieux; & c'est au sérieux qu'il est difficile de donner des grâces. Or quoique le Tasse n'ait pas ce mérite au même degré que Virgile, il ne laisse pas de l'avoir à un plus haut degré que tous les poëtes héroïques modernes, sur-tout dans les peintures; car dans la scène son expression manque souvent de naturel: son imagination l'a servi plus fidèlement que son âme.

Une autre qualité essentiele au style de l'*Épopée* est une chaleur continue. C'est l'intérêt qui en est la source; & le moyen de l'entretenir, c'est de n'admettre dans les récits rien de froid ni de languissant. L'action du Poëme n'est pas toujours rapide, mais elle ne doit jamais être indolente; son style n'est pas toujours brûlant, mais il doit toujours être animé. *Voyez* Éloquence poétique & Mouvemens du Style.

L'harmonie & le coloris distinguent sur-tout le style de l'*Épopée*. Il y a deux sortes d'harmonie dans le style, l'harmonie contrainte, & l'harmonie libre; l'harmonie contrainte, qui est celle des vers, résulte d'une division symmétrique & d'une mesure réguliere dans le nombre des temps ou dans le nombre des syllabes. *Voyez* l'article Vers.

On sait que l'hexametre des anciens étoit composé de six mesures à quatre temps: c'est d'après ce modele que, supposant longues, ou de deux temps, toutes les syllabes de notre langue, on en a donné douze à notre vers héroïque. Mais comme notre langue, quoique moins dactylique que le grec & le latin, ne laisse pas d'être mêlée de longues & de breves, & que le choix en est arbitraire dans les vers, il arive qu'un vers a deux, trois, quatre, & jusqu'à huit temps de plus qu'un autre vers de la même mesure en apparence.

Je ne veux que la voir, soupirer, & mourir.
Traçât à pas tardifs un pénible sillon.

Ainsi, le mélange arbitraire des syllabes breves & longues détruit dans nos vers la régularité de la mesure. On ne peut cependant nier que, dans nos bons poëtes, ils n'aient le charme d'une harmonie qui leur est propre; & un Poëme écrit en beaux vers a un grand mérite de plus. Mais pour cela seroit-il juste d'astreindre la Poésie épique à observer une forme de vers qui n'a ni rhythme ni mesure, & dont l'irréguliere symmétrie prive

la pensée, le sentiment, & l'expression des grâces nobles de la liberté?

La prose a son harmonie; & celle-ci, que nous appelons *libre*, se forme, non de tel ou de tel mélange de sons réguliérement divisés, mais d'un mélange varié de syllabes faciles, pleines, & sonores, tour-à-tour lentes & rapides, au gré de l'oreille, & dont les suspensions & les repos ne lui laissent rien à souhaiter. Là tous les nombres que l'oreille s'est choisis par prédilection, dactyle, spondée, iambe, *&c.* se succedent & s'allient avec une variété qui l'enchante & ne la fatigue jamais. *Voyez* NOMBRE. La mesure précipitée ou soutenue, interrompue ou remplie, suivant les mouvemens de l'âme, laisse au sentiment, d'intelligence avec l'oreille, choisir & marquer les divisions: c'est-là que le trimetre, le tétrametre, le pentametre trouvent naturélement leur place; car c'est une affectation puérile que d'éviter dans la prose la mesure d'un vers harmonieux, si ce n'est peut-être celle du vers héroïque, dont le retour continu est trop familier à notre oreille, pour qu'elle ne soit pas étonée de trouver ce vers isolé au milieu des divisions irréguliéres de la prose. *Voyez* ÉLOCUTION.

Que l'harmonie imitative ait fait une des beautés des vers anciens, c'est ce qui n'est sensible pour nous que dans un très-petit nombre d'exemples. Quelquefois elle peint l'image.

Nec brachia longo
Margine terrarum porrexerat Amphitrite.

Quelquefois elle peint l'idée:

Magnum Jovis incrementum.

Quelquefois le sentiment:

Quæsivit cælo lucem, ingemuitque reperta.

Mais rien n'est plus difficile ni plus rare que de donner à nos vers cette expression harmonique; & si notre langue en est susceptible, ce n'est guere que dans la prose, dont la liberté laisse au goût & à l'oreille du poëte le choix des termes & des tours; c'est peut-être ce qui manque à la prose nombreuse, mais monotone, du Télémaque.

Cependant, s'il faut céder à l'habitude où nous sommes de voir des Poëmes en vers, il y auroit un moyen d'en rompre la monotonie, & d'en rendre jusqu'à un certain point l'harmonie imitative: ce seroit d'y employer des vers de différente mesure, non pas mêlés au hazard; comme dans nos Poésies libres, mais appliqués aux différens genres auxquels leur cadence est le plus analogue. Par exemple, le vers de dix syllabes, comme le plus simple, aux morceaux pathétiques; le vers de douze aux morceaux tranquilles & majestueux; les vers de huit aux harangues véhémentes; les vers de sept, & de six, & cinq, aux peintures les plus vives & les plus fortes. (Je ne tiens plus à cette idée.)

On trouve, dans une épître de l'abbé de Chaulieu au chevalier de Bouillon, un exemple frapant de ce mélange de différentes mesures.

Tel qu'un rocher dont la tête
Égalant le mont Athos,
Voit à ses pieds la tempête
Troubler le calme des flots.
La mer autour bruit & gronde;
Mal-gré ces émotions,
Sur son front élevé regne une paix profonde,
Que tant d'agitations,
Et que les fureurs de l'onde
Respectent à l'égal du nid des Alcyons.

Le coloris du style est une suite du coloris de l'imagination; & comme il en est inséparable, nous avons cru devoir les réunir sous un même point de vue. *Voyez* IMAGE.

Le style de la Tragédie est commun à toute la partie dramatique de l'*Épopée*. *Voyez* TRAGÉDIE. Mais la partie épique permet, exige même des peintures plus fréquentes & plus vives. Ou ces peintures présentent l'objet sous ses propres traits, & on les appele *Descriptions;* ou elles le présentent revêtu de couleurs étrangeres, & on les appele *Images*.

Les Descriptions exigent non seulement une imagination vive, forte, & étendue, pour saisir à la fois l'ensemble & les détails d'un tableau vaste, mais encore un goût délicat & sûr pour choisir & les tableaux, & les parties de chaque tableau qui sont dignes du Poëme héroïque. La chaleur des Descriptions est la partie brillante & peut-être inimitable d'Homere; c'est par-là qu'on a comparé son génie à *l'essieu d'un char qui s'embrâse par sa rapidité... Ce feu*, dit-on, *n'a qu'à paroître dans les endroits où manque tout le reste, & fût-il environé d'absurdités, on ne le verra plus*. (*Préf. de l'Homere Angl. de Pope.*) C'est par-là qu'Homere a fait tant de fanatiques parmi les savans, & tant d'enthousiastes parmi les hommes de génie: c'est par-là qu'on l'a regardé tantôt comme une source intarissable ou s'abreuvoient les poëtes:

A quo, ceu fonte perenni,
Vatum Pieriis ora rigantur aquis;
Ovid.

tantôt comme l'avoit représenté le peintre Galathon, *cujus vomitum alii poetæ adstantes absorbent*. Ælianus, *l. XIII.*

Mais ce n'est point assez de bien peindre, il faut bien choisir ce qu'on peint: toute peinture vraie a sa beauté; mais chaque beauté a sa place. Tout ce qui est bas, commun, incapable d'exciter la surprise, l'admiration, ou la curiosité d'un lecteur judicieux, est déplacé dans l'*Épopée*.

Il faut, dit-on, des peintures simples & familieres pour préparer l'imagination à se prêter au merveilleux : oui sans doute ; mais le simple & le familier ont leur intérêt & leur noblesse. Le repas d'Henri IV chez le solitaire de Gersai, n'est pas moins naturel que le repas d'Énée sur la côte d'Afrique : cependant l'un est intéressant, & l'autre ne l'est pas. Pourquoi ? parce que l'un renferme les idées accessoires d'une vie tranquille & pure, & l'autre ne présente que l'idée toute nue d'un repas de voyageurs.

Les poëtes doivent supposer tous les détails qui n'ont rien d'intéressant, & auxquels la réflexion du lecteur peut suppléer sans éfort ; ils seroient d'autant moins excusables de puiser dans ces sources stériles, que la Philosophie leur en a ouvert de très-fécondes. Pope compare le génie d'Homere à *un astre qui attire en son tourbillon tout ce qu'il trouve à la portée de ses mouvemens :* & en effet Homere est de tous les poëtes celui qui a le plus enrichi la Poésie des connoissances de son siecle. Mais s'il revenoit aujourd'hui avec ce feu divin, quelles couleurs, quelles images ne tireroit-il pas des grands effets de la nature, si savament dévelopés, des grands effets de l'industrie humaine, que l'expérience & l'intérêt ont portée si loin depuis trois-mille ans ? La gravitation des corps, l'instinct des animaux, les dévelopemens du feu, les métamorphoses de l'air, les phénomenes de l'électricité, les Méchaniques, l'Astronomie, la Navigation, *&c.* voilà des mines à peine ouvertes, où le génie peut s'enrichir : c'est de là qu'il peut tirer des peintures dignes de remplir les intervalles d'une action héroïque : encore doit-il être avare de l'espace qu'elles occupent, & ne perdre jamais de vue un spectateur impatient, qui veut être délassé sans être refroidi, & dont la curiosité se rebute par une longue atente, sur-tout lorsqu'il s'aperçoit qu'on le distrait hors de propos. C'est ce qui ne manqueroit pas d'arriver, si, par exemple, dans l'un des intervalles de l'action on employoit mille vers à ne décrire que des jeux (*Énéide, l. V.*). Le grand art de ménager les Descriptions est donc de les présenter dans le cours de l'action principale, comme les passages les plus naturels, ou comme les moyens les plus simples : art bien peu connu, ou bien négligé jusqu'à nous.

Nous n'avons pu donner ici que le sommaire d'un long traité ; les exemples sur-tout, qui apuient & dévelopent si bien les principes, n'ont pu trouver place dans les bornes d'un article : mais en parcourant les poëtes, un lecteur intelligent peut aisément y suppléer. D'ailleurs, comme nous l'avons dit dans l'*article* CRITIQUE, l'auteur qui, pour composer un Poëme, a besoin d'une longue étude des préceptes, peut s'en épargner le travail. (*M. MARMONTEL.*)

L'homme est naturélement porté à s'occuper des grandes aventures ; il s'y arrête avec plaisir, il tâche de se représenter aussi vivement, & avec autant de précision qu'il est possible, ce que ces faits ont d'intéressant. Si l'action a beaucoup d'étendue, si elle renferme des événemens compliqués, nous cherchons à débrouiller ce qu'il y a d'essentiel, à le mettre en ordre dans notre esprit, afin de pouvoir envisager l'ensemble d'un coup d'œil. Nous ne nous bornons pas au récit de l'historien, nous y ajoutons les circonstances que nous voudrions y trouver, & notre imagination donne, aux personages & aux choses, une forme & un coloris. Nous nous éforçons d'aprocher les héros de près, pour voir leur atitude, leurs gestes, les traits de leur visage, entendre le ton de leur voix, & comprendre leurs discours. S'ils se taisent, nous voulons au moins deviner leurs pensées sur leur physionomie ; souvent nous nous mettons à leur place, pour mieux sentir les mouvemens de leur âme & l'impression que les objets font sur eux. Ainsi, à mesure que l'action avance, nous éprouvons successivement toutes les passions, toutes les agitations qui naissent des divers incidens ; nous nous oublions en quelque façon nous-mêmes, & ne sommes plus occupés que de ce que nous croyons voir & entendre.

Telle est la situation de tout homme sensible, aussi souvent qu'il se rapele un événement mémorable qu'il a vu lui-même ou qu'il a oui raconter, & dont il désire de renouveler encore les agréables impressions. De là vient le plaisir qu'il trouve à raconter aux autres ce qui l'a frapé. Son ton s'anime, ses expressions prenent l'empreinte du sentiment ; ce n'est pas un simple historien qui raporte tout uniment les faits ; il vent peindre les choses telles qu'il a souhaité de les voir, & les exprimer comme il a désiré de les ouir. C'est de ce penchant naturel à raconter des événemens mémorables, avec les additions, les portraits, & l'ordre particulier que le feu de l'imagination supplée, qu'il faut dériver l'origine de l'*Épopée*. Un homme éloquent & sensible à un certain degré, composeroit, sans y penser, un roman poëtique, en se proposant simplement de faire un récit. Tels étoient probablement les premiers Poëmes épiques des anciens Bardes. L'art n'y entroit encore pour rien : lorsqu'ensuite la réflexion & l'art sont venus au secours de la simple nature, la narration a pris un ton plus gracieux, une harmonie plus agréable. L'ensemble a été mieux ordoné ; les parties ont reçu une juste proportion entr'elles & avec le Tout ; l'ouvrage entier a eu une belle forme ; & le bon goût, éclairé par l'étude, y a ajouté tout ce qui pouvoit y répandre plus d'agrément : ainsi, l'*Épopée*, production de l'art, a succédé au récit naturel, comme les édifices somptueux aux abris que la nature offroit à l'homme dans les premiers âges. Au simple nécessaire & à ce que le sentiment seul dictoit, s'est joint ce qu'une méditation réfléchie & un goût perfectioné ont pu inventer pour embélir l'ouvrage. Ainsi, qui-

conque entreprendroit de donner une théorie exacte de l'art épique, devroit, comme dans la théorie de l'Architecture, remonter d'abord jusqu'à ce qui a dû précéder tout art; rechercher ce qui n'est que naturel & indispensable; & passer ensuite à ce que l'art a ajouté pour perfectionner les premiers essais.

Mais les Critiques n'ont pas suivi cette méthode. Aristote, l'un des plus anciens d'entr'eux, frapé de la beauté des Poëmes épiques d'Homere, les établit pour modeles, sans rechercher ce qu'il y avoit de naturel & d'indispensable, & le distinguer du simplement accessoire. Les Critiques qui l'ont suivi ont tenu la même route: ils se sont éfforcés d'établir des regles pour fixer les qualités de l'*Épopée*, jusque dans le moindre détail; mais ils ont rarement remonté jusqu'au premier principe. De là vient que cette partie de la Poétique est, comme tant d'autres, surchargée de regles & de préceptes, dont un bon nombre est, ou purement arbitraire, ou même faux.

Nous nous proposons de suivre les traces de la nature pour découvrir ce qui constitue l'essentiel de l'*Épopée*. Si nous réussissons à deviner l'origine & le caractere des premiers chants épiques, de ces ébauches *autoschediasmatiques* (c'est ainsi qu'Aristote nomme les premiers essais d'un génie sans culture), il sera aisé d'en inférer ce que la réflexion & le goût ont contribué à l'embélissement successif de ces grôssieres productions.

Nous avons déja dit que le premier germe de l'*Épopée* se trouve dans le penchant naturel que nous avons, de raconter aux autres & de nous rapeler vivement à nous-mêmes les faits intéressans qui nous ont frapés. Des hommes qui ont concouru ensemble à quelque expédition, ne peuvent guere se rencontrer sans en parler: chacun raconte la partie de l'événement à laquelle il a pris la plus grande part, ou qui l'a plus touché. C'est par le même principe de plaisir que chez les nations grôssieres on instituoit des fêtes publiques, en commémoration des événemens remarquables & sur-tout des exploits auxquels elle avoit eu part.

Dans ces fêtes solemneles, les esprits sont déja naturélement échaufés & susceptibles des sentimens les plus vifs. Ceux qui ont participé à l'action qu'on célebre, s'avancent au milieu de l'assemblée; & pleins du feu qui les anime encore, ils en font un récit circonstancié, pathétique, & pittoresque. Il est probable, il est même historiquement vrai de certains peuples, que le souvenir des grands événemens a été perpétué chez diverses nations pendant plusieurs siecles par des fêtes annueles établies à cet effet. Lorsqu'après une ou deux générations, il ne restoit plus de témoins vivans, c'étoit à ceux qui étoient doués d'une imagination vive & que le sentiment échaufoit, à retracer à l'auditoire assemblé l'histoire de leurs ancêtres.

Il est très-possible que, pour avoir l'honeur de parler en public dans ces solemnités, des hommes de génie se soient exercés à des compositions épiques, & qu'insensiblement la commémoration publique des anciens événemens soit devenue un art. Telle a probablement été la premiere vocation des Bardes, d'où vinrent ensuite les poëtes, comme les rhéteurs succéderent aux anciens démagogues.

Quand on réfléchit que le principal but de ces fêtes solemneles étoit d'exciter & d'exalter le sentiment; quand on se rapele combien la Musique, même le simple bruit, a d'énergie pour entretenir l'émotion du cœur; on ne doutera pas qu'on n'ait employé la Musique pour acompagner & soutenir les récits publics. On sait d'ailleurs que la Musique fait partie des fêtes chez les peuples les plus sauvages; ainsi, il est très-vrai-semblable que c'est ce qui a introduit le *metre* dans ces narrations.

Les premieres *Épopées* des Bardes étoient donc des récits pathétiques d'exploits nationaux, qu'ils chantoient dans les assemblées publiques. Le sujet rouloit sur des faits déja connus, qu'il n'étoit pas tant question de raporter historiquement, que d'orner de tous les traits propres à réveiller le sentiment & à enflamer les esprits d'un zele patriotique. Il s'agissoit moins de suivre scrupuleusement le fil de l'histoire, que de choisir ce qu'elle contenoit de plus capable de toucher le cœur. Il falloit sur-tout peindre les principaux personages, les héros dont on chantoit les prouesses, avec tant de force & de vérité que chaque auditeur crût les voir encore au milieu de leurs exploits.

Le Barde ne pouvoit prendre pour le sujet de de son chant que l'action unique dont on célébroit la mémoire, car chaque fête n'avoit qu'un seul événement capital pour but de son institution; & les chants destinés à retracer cet événement ne devoient pas être trop longs, pour ne pas lasser l'assemblée.

Voilà jusqu'où il est permis de pousser les conjectures sur l'origine de l'*Épopée*; le Critique ne doit pas la perdre de vue, pour ne pas gêner mal-à-propos le poëte épique par des regles arbitraires, qui ne seroient pas déduites de la nature primitive de ce genre de Poëme.

On peut réduire à très-peu de préceptes ce qui lui est essentiel. L'unité d'action, l'intérêt, & la grandeur de l'événement, la maniere de la raporter, plus épique qu'historique. Des peintures saillantes des héros & de leurs exploits, une diction très-pathétique, mais qui ne s'éleve pas tout-à-fait jusqu'à l'enthousiasme. Tout Poëme qui réunira ces qualités méritera le nom d'*Épopée*.

L'unité d'action tient à l'origine même de ce Poëme; il y a apparence que d'abord l'action fut resserrée à un seul événement, à une seule bataille, ou même à un combat singulier. Mais le Poëme épique étant devenu un ouvrage de l'art, l'action eut plus d'étendue, sans cesser néanmoins

d'être une; la duplicité d'action auroit dénaturé l'*Épopée*.

D'ailleurs, sans remonter à l'origine de ce Poëme, on n'en sentira pas moins la nécessité de cette premiere condition. Le poëte n'a pas ici le but d'instruire; il veut toucher. Un grand objet à réveillé toute l'activité de son cœur & de son imagination; plein du feu qui l'agite, il ne parle que de ce qu'il voit & de ce qu'il sent. Ainsi, son objet est naturélement unique: de plus, le but qu'il se propose exige nécessairement l'unité d'action. Il veut exciter de grands mouvemens dans l'âme de ses auditeurs, leur inspirer des sentimens généreux, en faire des hommes d'un ordre supérieur. Pour atteindre à ce but, il doit retracer l'événement principal, avec les couleurs les plus vives & par les traits les plus frapans. Ses tableaux doivent être bien circonstanciés, afin que l'auditeur saisisse tout parfaitement, qu'il s'émeuve & se passione; le caractere des principaux personages demande d'être pleinement dévelopé, on veut les connoître jusque dans le plus petit détail. Des récits abrégés ne satisferoient pas, on atend pour l'ordinaire des descriptions bien étendues d'un fait qui intéresse: le Poëme deviendroit donc d'une longueur insoutenable, s'il renfermoit plus d'une grande action.

L'*Épopée* a d'ailleurs ceci de commun avec tous les ouvrages de l'art, que, plus l'attention est invariablement fixée sur l'objet, plus l'impression est déterminée, plus aussi l'ouvrage est parfait. Or cet effet n'a complétement lieu que dans les ouvrages où la variété se réunit en un seul point; c'est-à-dire, où tout résulte d'une seule cause ou bien aboutit à un seul effet: c'est ce qui fait l'unité parfaite de l'action. On la reconoît aisément dans un Poëme; il ne faut que voir si l'on peut en exprimer le contenu en peu de mots, de sorte que l'ensemble ne soit qu'une amplification de ce précis. Quoi de plus simple que l'action de l'Iliade, ou celle de l'Odyssée? chacun de ces Poëmes n'a qu'une seule cause qui produit tout. On en peut dire autant de l'Énéide. *Voyez* ACTION.

L'unité d'action est donc essentiele à l'*Épopée*; & plus cette action sera simple, plus elle sera parfaite. Le romanesque & la multitude d'aventures singulieres qui ne frapent que l'imagination, sont opposées au génie de l'*Épopée*. Le premier but du poëte est de peindre les grandes actions, d'en montrer le germe dans le fond de l'âme, & d'en suivre le dévelopement à mesure que les forces de cette âme se déploient avec plus d'énergie. C'est-là son véritable sujet: les événemens ne sont que le canevas sur lequel il trace ses tableaux. Il en est du Poëme épique comme du genre historique en peinture. Le but de peintre est, sans contre-dit, de dessiner des personages, d'en exprimer les sentimens, le caractere, & l'action. Mais pour remplir ce but, il lui faut une scène, un lieu où il puisse placer ses figures. Il entendroit bien mal les regles de son art, s'il s'avisoit d'enrichir ce lieu de tant d'objets brillans & variés, que ses personages en fussent éclipsés, & que l'œil s'atachât de préférence sur ces hors-d'œuvre. Le poëte pécheroit par le même endroit, s'il surchargeoit l'*Épopée* de quantité de choses qui n'intéressent pas immédiatement le cœur.

Il est donc très-avantageux pour l'effet de l'*Épopée*, qu'elle renferme peu de matériaux; que l'action soit simple, qu'elle se dévelope sans embarras; que l'imagination suive sans peine le fil des événemens. Le poëte se ménage de cette maniere plus de place pour tracer ses tableaux, qui sont l'essentiel du Poëme; & l'imagination du lecteur est moins distraite. L'Iliade à cet égard est bien supérieure à l'Énéide. Ce dernier Poëme occupe bien plus l'imagination, que l'esprit & le cœur. Virgile s'épuise en tableaux de fantaisie, & ne se ménage ni assez de place ni assez de force pour peindre l'homme. Le poëte épique doit éviter de fatiguer l'imagination du lecteur; c'est le défaut de la sublime Messiade de Klopstock, des lecteurs qui n'ont pas eux-mêmes une imagination si exaltée s'y perdent. Dans l'Odyssée, la nécessité excuse ce grand nombre de scènes de fantaisie. Le poëte n'avoit qu'un seul homme à peindre, il falloit en déveloper le caractere jusque dans les moindres traits: c'est pour cela qu'il le fait passer par tant d'aventures singulieres.

L'action de l'*Épopée* doit être intéressante & grande. Intéressante, afin d'exciter l'attention, sans laquelle le poëte perd sa peine, & devient d'autant plus ridicule, que son ton est plus pathétique. Le ton doit s'élever à la hauteur du sujet. Des entreprises, des événemens d'où dépend le sort d'une nation entiere; voilà les objets les plus propres à l'*Épopée*, mais il faut encore qu'ils aient une certaine grandeur au dehors: ce qui existe tout-à-coup & produit un effet subit, peut à la vérité être très-important, mais ne feroit pas le sujet d'un Poëme épique. Un tremblement de terre pouroit abîmer une contrée entiere: l'événement ne feroit que trop intéressant, & fourniroit la matiere d'une ode très-sublime; mais on n'en sauroit faire une *Épopée*, parce que le sujet n'a point de grandeur en étendue. Il faut dans le Poëme épique une action qui exige de grands éforts de divers genres, qui rencontre de puissans obstacles où les personages soient toujours dans la plus grande activité, afin que le poëte ait lieu de déveloper toutes les forces du cœur humain. Voilà pourquoi, bien que Milton & Klopstock aient choisi chacun un sujet très-intéressant en lui-même, ces poëtes ont été obligés de recourir aux fictions les plus hardies, pour donner une plus grande étendue à ce qui n'eût été que la matiere d'une ode. La grandeur de l'action ne consiste, ni dans la longueur du temps, ni dans le nombre des occupations. Une action d'un jour peut surpasser en grandeur l'action de plusieurs années. Ce qui en fait la grandeur, c'est qu'un grand nombre de persones de différens

caracteres y déploient leurs forces & leur génie, & s'y dévelopent elles-mêmes d'une maniere à intéresser fortement le lecteur & à le satisfaire pleinement.

L'historien traite son sujet autrement que le poëte; il ne sera pas inutile d'aprofondir en quoi la différence consiste essentiélement. Le but de l'Histoire est d'enseigner les faits; ainsi, l'historien doit supposer que son lecteur les ignore: le poëte au contraire peut supposer que le fond de son sujet est connu; il n'a en vue que de nous retracer, ce que nous savons déja historiquement, de la maniere la plus propre à nous émouvoir fortement. Il entre donc de plein saut en matiere, sans avoir besoin de préliminaires. Il ne s'occupe qu'à bien choisir le point de vue, l'ordre, & le jour le plus favorable, pour que son récit fasse une vive impression. Il peint tout dans un plus grand détail, & avec des traits plus marqués que ne feroit l'historien. Il ne nous raconte pas en gros, ni en son propre style, qui ont été les personages, ce qu'ils ont dit & fait jadis; il nous les ramene sous les ieux; nous croyons les voir agir actuélement; nous les entendons parler chacun dans son propre langage; nous suivons tous leurs mouvemens. S'agit-il de quelque événement remarquable? le poëte commence par aranger le lieu de la scêne; tout ce qui tombe sous les ieux est mis à sa place, en sorte que, sans fatiguer davantage notre imagination, aussi-tôt qu'il introduit ses personages, toute notre attention peut se tourner sur eux pour les voir agir. Dans les descriptions, l'*Épopée* emploie les couleurs les plus vives, accumule, s'il le faut, comparaisons sur comparaisons, & anime toute la nature. En un mot, le Poëme épique tient le milieu entre une narration historique & une représentation dramatique.

Mais ce qui distingue principalement l'*Épopée*, ce sont les portraits & les tableaux. Son grand but est de nous faire voir d'aussi près qu'il se peut des personages illustres, leurs sentimens, & leurs actions, & par conséquent aussi les objets qui les occupent. Si l'on retranchoit du Poëme ces peintures détaillées, on le réduiroit presqu'à une simple relation. Les portraits sont donc une partie très-essentiele de l'*Épopée*: c'est à cela qu'on reconoît principalement le génie du poëte, & sa connoissance du cœur humain. Mais ces portraits ne sont pas de simples descriptions abstraites, ce sont des tableaux vivans, dans lesquels les personages sont vus par leurs actions & par leurs discours. Tels sont les portraits des héros d'Homere. Chacun a son caractere distinctif, son tour de génie particulier, qui se déploie avec la plus grande vérité à chaque rencontre, soit en parlant soit en agissant. Dans tout le cours du Poëme, on reconoît toujours, mal-gré la variété des circonstances, le même personage, parce qu'il conserve son ton individuel, qu'il reste toujours semblable à lui seul, & que sa maniere de s'exprimer ou d'agir n'apartient qu'à lui.

Il n'est pas nécessaire de faire sentir combien de sagacité, de connoissance des hommes, & de souplesse de génie tout cela exige. Le poëte doit connoître par expérience les divers caracteres, les différens principes qui influent sur les actions. Il doit assigner à chaque personage une teinte naturele du siecle, des mœurs, & du caractere national. Il doit savoir se transporter dans les temps & dans les lieux de l'action; & afin que chaque caractere puisse bien se déveloper, il faut ordoner l'action de maniere que chacun des principaux personages se trouve dans plusieurs situations différentes, plus ou moins critiques; tantôt occupé de ses propres afaires, tantôt de celle des autres, soit pour les favoriser ou pour les traverser.

Ajoutons à cela que tous ces personages doivent avoir une grandeur idéale un peu au dessus de la grandeur naturele. Car pour que l'action soit grande & extraordinaire, il faut que les acteurs soient distingués du commun des hommes; que tout en eux justifie le ton élevé sur lequel le poëte a débuté à leur égard. S'il ne nous montroit que des hommes ordinaires, son style emphatique paroîtroit outré, & d'ailleurs le but du Poëme feroit manqué; il doit toujours être d'élever l'esprit & les sentimens du lecteur.

On exige encore de l'*Épopée* qu'elle soit instructive. Comme le dessein du poëte n'est pas de nous apprendre les faits, il se propose, en nous les retraçant, de nous donner d'utiles leçons, mais à sa maniere & non en moraliste; point sur le ton d'un philosophe dogmatique, mais en poëte.

Qui quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
Planius ac melius Chrysippo & Crantore dicit.

Il instruit par la voie des exemples; il nous montre comment des hommes d'un jugement profond, d'un esprit élevé, agissent dans les grandes occasions. Le poëte ne disserte pas, il ne fait point d'applications morales, il ne cherche pas même à instruire par des sentences générales qu'il feroit débiter à ses héros, il ne dit point comment il faut penser & agir; il se contente de nous faire voir des hommes qui agissent & qui pensent.

Quelques Critiques ont cru que l'*Épopée* devoit instruire par la nature même de l'événement, & par le succès heureux ou malheureux que le dénoûment amene. Mais cette maniere d'instruire apartient proprement à l'Histoire, elle n'est qu'accidentele au Poëme épique. Le sujet entier de l'Iliade n'a rien de fort instructif; & réduit en simple récit, on n'en tireroit qu'une morale assez froide. L'influence vraiment énergique de l'*Épopée* sur les mœurs, consiste dans les actions & la maniere noble de penser des héros. C'est par-là que toute la Grece a regardé Homere comme le premier instituteur des hommes.

Il nous reste encore à parler du style de l'*Épopée*. Le poëte, plein de la grandeur du sujet qu'il chante

chante, s'énonce d'un ton pathétique, solemnel, & qui tient de l'enthousiasme. Des termes forts & harmonieux distinguent son expression de l'expression ordinaire. Il trouve des tours qui anoblissent l'idée des choses communes. Il évite les liaisons ordinaires & les manieres de parler trop familieres. Sa construction n'est pas celle du vulgaire; & comme son imagination échauffée voit tous les objets exactement dessinés sous ses ieux, il est plus riche que l'historien en épithetes pittoresques. Son ton porte toujours l'empreinte du sentiment présent; doux ou impétueux, selon la situation actuele de l'effet. À mesure que l'action devient plus vive, la passion s'anime & le ton s'éleve: ce qui feroit de l'enflure chez l'historien, n'est que la simple nature chez le poète, parce que le propre des grandes passions est de troubler la raison, & que l'enthousiasme rend superstitieux; dans cet état, un concours fortuit de causes paroît l'ouvrage de quelques puissances supérieures; les êtres inanimés semblent avoir une intelligence & une volonté. Si un coup de foudre éfraye & fait reculer les chevaux de Diomede, le poète dans son enthousiasme voit le pere des dieux & des hommes, qui, pour prévenir un éfroyable carnage, vient interposer son autorité & séparer les combatans. En général le ton élevé & pathétique de l'*Épopée* exige aussi un langage extraordinaire. Il semble que la prose la plus majestueuse n'y suffit pas. L'hexametre des Grecs paroît le mieux y convenir. Il en est à cet égard comme à celui des ordres d'Architecture. On n'est pas astreint à suivre scrupuleusement les modeles des anciens; mais plus on en approche, plus l'Architecture en est belle. L'hexametre n'est pas essentiel à l'*Épopée*, mais c'est de tous les vers celui qui y semble le plus propre.

Voilà tout ce qui semble constituer l'essence du Poëme épique. Un Poëme qui réunira toutes ces conditions, quel qu'en soit d'ailleurs le sujet, la forme, l'étendue, & le genre du metre, peut prétendre à la qualification d'*Épopée*. La forme en varie à l'infini, depuis l'Iliade d'Homere, jusqu'aux campagnes de Malborough chantées par Adisson. Il y a apparence que le sujet de l'*Épopée* ne roula originairement que sur des expéditions militaires; mais Homere montra déja par son Odyssée qu'on pouvoit choisir d'autres événemens. Quelques Critiques sont dans l'idée que la forme du Poëme épique a été invariablement fixée par Homere; mais le *Fingal* d'Ossian (*a*) est d'une toute autre forme, & n'en est pas moins une *Épopée*. N'exigeons du poète que l'essentiel de la Poésie épique, & laissons le reste à son génie & à son choix. Ne prétendons pas même qu'il introduise des intelligences supérieures pour mettre du merveilleux & du surnaturel dans son Poëme. La grandeur peut très-bien se trouver dans des actions humaines & exciter notre admiration: il suffit que le génie du poète soit vraiment grand. Ce n'est pas ce que les divinités font dans l'Iliade qui en constitue le merveilleux; on pouroit le retrancher entiérement, & le Poëme conserveroit encore sa grandeur. Quand au contraire un génie médiocre s'éforce de donner à son Poëme un air de merveilleux, en recourant à des êtres surnaturels ou même à des êtres allégoriques, bien loin d'y ajouter de la grandeur, il le rend infailliblement froid. Ne prescrivons donc point de regles arbitraires à cet égard, & laissons également au discernement du poète tout ce qui concerne le lieu, le temps, & la durée de l'action; qu'il satisfasse aux conditions essentieles de l'*Épopée*, & il s'assurera un rang parmi le petit nombre des bons épiques.

Ce que nous avons dit jusqu'ici concerne proprement la grande *Épopée*, celle qui chante une action de la premiere grandeur, & qui nous fait connoître des persònages d'un caractere sublime & d'un courage extraordinaire. Mais on peut encore appliquer le ton & la maniere épique à des sujets d'une grandeur moyene, ce qui produit la petite *Épopée*, qui ne laisse pas d'être intéressante, bien qu'elle ne nous montre pas des héros du premier ordre. De cette espece étoient dans l'antiquité le Poëme de Héro & de Léandre de Musée, le rapt d'Hélene de Coluthus, & d'autres encore: nous pouvons citer entre les modernes le Jacob de Bodmer, comme un modele de ce genre. Enfin, il y a une troisieme espece d'*Épopée*, c'est celle qui chante de petits objets avec un ton de dignité, c'est l'épique badin ou comique; tel est le *Lutrin* de Boileau, la *Boucle de cheveux enlevée*, &c. (*b*)

La grande *Épopée* est, sans contre-dit, la plus noble production des beaux arts. Les anciens regardoient l'Iliade & l'Odyssée comme deux sources où le capitaine, l'homme d'État, le citoyen, & le pere de famille devoient puiser la science qui leur étoit nécessaire; ils trouverent dans ces deux Poëmes les modeles de la Tragédie & de la Comédie; ils estimoient que l'orateur, le peintre, le sculpteur y pouvoient apprendre les regles les plus essentieles de leur art. Cette opinion semble outrée, mais elle ne l'est pas. Le poète épique a réellement en son pouvoir l'effet qu'on peut atendre de toutes les branches des beaux arts. L'*Épopée* réunit tout ce que les divers genres de Poésie ont chacun de bon en soi. Tout ce que les arts de la parole ont d'utile & d'instructif, le Poëme épique peut l'avoir dans un degré supérieur. Quel orateur a jamais surpassé Homere? Quel effet ont produit les tableaux & les peintures, dont Homere n'ait don-

(*a*) M. l'abbé Cesarotti, Secrétaire perpétuel de l'Académie de Padoue pour les Belles Letres, nous a donné une magnifique traduction de ce Poëme, enrichie de notes & illustrations intéressantes qui a mérité la faveur du public. (II)

(*b*) Tel est parmi les Italiens le *Scherno degli Dei* du Bracciolini, la *Secchia Rapita* du Tassoni, l'*Asino* du comte Charles Dottori. Faute de ces exemples peut-être Boileau n'auroit pas imaginé d'écrire son *Lutrin*. (II)

né les exemples? N'est-ce pas à Homere que Phidias a dû le chef-d'œuvre de son art? Quelle notion capable d'élever l'âme, de l'exciter aux derniers efforts, de réprimer en elle la passion la plus violente, peut mieux s'insinuer dans l'esprit, mieux être gravée dans le cœur, qu'au moyen de la Poésie, & de la Poésie épique? Assignons donc à l'*Épopée* le rang suprême entre les productions de l'art; & au poëte épique, s'il est grand dans son genre, la prééminence sur tous les artistes.

Quand on réfléchit quel génie ce genre sublime exige, on ne sera pas surpris que le nombre des bonnes *Épopées* soit si petit. La Grece, si fertile en grands génies, n'a compté que très-peu de poëtes épiques; & Rome n'en a eu qu'un seul qui ait excellé, elle qui a d'ailleurs produit tant d'hommes admirables. Les poëtes grecs & latins qui, après Homere & Virgile, ont hazardé de fournir cette carriere, bien qu'en assez petit nombre, n'ont pu les suivre que de fort loin, & ne luisent que comme de foibles étoiles en comparaison de ces soleils. Quoique les sciences & les arts soient aujourd'hui répandus dans toute l'Europe, rien n'est plus rare cependant qu'une bonne *Épopée*. La France, illustrée par tant de grands hommes, n'a encore en ce genre qu'un bien foible essai à produire. L'Italie, l'Angleterre, & l'Allemagne ont à cet égard l'avantage d'avoir vu naître des poëtes qui peuvent approcher ou d'Homere ou de Virgile. Le poëte grec souffriroit avec plaisir d'avoir Milton & Klopstock à ses côtés: & Virgile ne mépriseroit pas la compagnie du Tasse. L'un & l'autre prêteroient quelquefois une oreille attentive aux chants du Dante & de l'Arioste, & admireroient plus d'un tableau dessiné de la main de Bodmer. (*M. Sulzer.*)

(N.) Épopée, Poëme épique. Puisque *Épos* signifioit *Discours* chez les Grecs, un Poëme épique étoit donc un discours; & il étoit en vers parce que ce n'étoit pas encore la coutume de raconter en prose. Cela paroît bizâre, & n'en est pas moins vrai. Un Phérécide passe pour le premier grec qui se soit servi tout uniment de la prose pour faire une histoire moitié vraie (*a*), moitié fausse, comme elles l'ont été presque toutes dans l'antiquité.

Orphée, Linus, Tamiris, Musée, prédécesseurs d'Homere, n'écrivirent qu'en vers. Hésiode, qui étoit certainement contemporain d'Homere, ne donne qu'en vers sa Théogonie & son Poëme des Travaux & des Jours. L'harmonie de la langue greque invitoit tellement les hommes à la Poésie, une maxime resserrée dans un vers se gravoit si aisément dans la mémoire, que les loix, les oracles, la Morale, la Théologie, tout étoit en vers.

D'Hésiode.

Il fit usage des fables, qui depuis long-temps étoient reçues dans la Grece. On voit clairement à la maniere succinte dont il parle de Prométhée & d'Épimétée, qu'il suppose ces notions déjà familieres à tous les Grecs. Il n'en parle que pour montrer qu'il faut travailler, & qu'un lâche repos, dans lequel d'autres mythologistes ont fait consister la félicité de l'homme, est un attentat contre les ordres de l'Être suprême.

Tâchons de présenter ici au lecteur une imitation de sa fable de Pandore, en changeant cependant quelque chose aux premiers vers, & en nous conformant aux idées reçues depuis Hésiode; car aucune Mythologie ne fut jamais uniforme.

Prométhée autrefois pénétra dans les cieux.
Il prit le feu sacré, qui n'apartient qu'aux dieux:
Il en fit part à l'homme; & la race mortele
De l'esprit qui meut tout obtint quelque étincele.
Perfide! s'écria Jupiter irrité,
Ils seront tous punis de ta témérité:
Il appela Vulcain; Vulcain créa Pandore.
De toutes les beautés qu'en Vénus on adore
Il orna molement ses membres délicats;
Les Amours, les Désirs forment ses premiers pas;
Les trois Grâces & Flore arangent sa coëfure,
Et mieux qu'elles encor elle entend la parure:
Minerve lui donna l'art de persuader;
La superbe Junon, celui de commander:
Du dangereux Mercure elle apprit à séduire,
À trahir ses amans, à cabaler, à nuire;
Et par son écoliere il se vit surpassé.
Ce chef-d'œuvre fatal aux mortels fut laissé.
De Dieu sur les humains tel fut l'arrêt suprême:
Voilà votre supplice, & j'ordone qu'on l'aime. (*b*)
Il envoie à Pandore un écrin précieux,
Sa forme & son éclat éblouissent les ieux;
Quels biens doit renfermer cette boîte si belle?
De la bonté des dieux c'est un gage fidele;
C'est-là qu'est renfermé le sort du genre humain.
Nous serons tous des dieux... Elle l'ouvre; & soudain
Tous les fléaux ensemble inondent la nature.
Hélas! avant ce temps, dans une vie obscure,
Les mortels moins instruits étoient moins malheureux;
Le vice & la douleur n'osoient approcher d'eux;
La pauvreté, les soins, la peur, la maladie,
Ne précipitoient point le terme de leur vie.
Tous les cœurs étoient purs, & tous les jours sereins, *&c.*

Si Hésiode avoit toujours écrit ainsi, qu'il seroit supérieur à Homere!

(*a*) Moitié vraie, c'est beaucoup.
(*b*) On a placé ici ces vers d'Hésiode, qui dans le texte, sont avant la création de Pandore.

Ensuite Hésiode décrit les quatre âges fameux, dont il est le premier qui ait parlé (du moins parmi les auteurs anciens qui nous restent). Le premier âge est celui qui précéda Pandore, temps auquel les hommes vivoient avec les dieux. L'âge de fer est celui du siége de Thebes & de Troye. *Je suis*, dit-il, *dans le cinquieme, & je voudrois n'être pas né*. Que d'hommes accablés de maux en ont dit autant depuis Hésiode

C'est dans ce Poëme des Travaux & des Jours qu'on trouve des proverbes qui se sont perpétués, comme, *Le potier est jaloux du potier*; & il ajoute, *Le musicien du musicien, & le pauvre même du pauvre*. C'est-là qu'est l'original de cette fable du rossignol tombé dans les serres du vautour: le rossignol chante en vain pour le fléchir; le vautour le dévore. Hésiode ne conclut pas, que *Ventre afamé n'a point d'oreilles*; mais que les tyrans ne sont point fléchis par les talens.

On trouve dans ce Poëme cent maximes dignes des Xénophons & des Catons.

Les hommes ignorent le prix de la sobriété; ils ne savent pas que la moitié vaut mieux que le tout.

L'iniquité n'est pernicieuse qu'aux petits.

L'équité seule fait fleurir les cités.

Souvent un homme injuste suffit pour ruiner sa patrie.

Le méchant qui ourdit la perte d'un homme prépare souvent la siene.

Le chemin du crime est court & aisé; celui de la vertu est long & difficile; mais près du but il est délicieux.

Dieu a posé le travail pour sentinelle de la vertu.

Enfin, ses préceptes sur l'Agriculture ont mérité d'être imités par Virgile. Il y a aussi de très-beaux morceaux dans sa *Théogonie*. L'Amour qui débrouille le chaos; Vénus qui, née sur la mer, nourie sur la terre, toujours suivie de l'Amour, unit le ciel, la mer, & la terre ensemble, sont des emblêmes admirables.

Pourquoi donc Hésiode eut-il moins de réputation qu'Homere? Il me semble qu'à mérite égal Homere dût être préféré par les Grecs; il chantoit leurs exploits & leurs victoires sur les Asiatiques leurs éternels ennemis. Il célébroit toutes les maisons qui régnoient de son temps dans l'Achaie & dans le Péloponese; il écrivoit la guerre la plus mémorable du premier peuple de l'Europe contre la plus florissante nation qui fût encore connue dans l'Asie. Son Poëme fut presque le seul monument de cette grande époque. Point de ville, point de famille, qui ne se crût honorée de trouver son nom dans ces archives de la valeur. On assure même que, long-temps après lui, quelques différents entre des villes greques au sujet des terrains limitrophes furent décidés par des vers d'Homere. Il devint après sa mort le juge des villes dans lesquelles on prétend qu'il demandoit l'aumône pendant sa vie. Et cela prouve encore que les Grecs avoient des poëtes long-temps avant d'avoir des géographes.

Il est étonant que les Grecs, se faisant tant d'honeur des Poëmes épiques qui avoient immortalisé les combats de leurs ancêtres, ne trouvassent persone qui chantât les journées de Marathon, des Thermopiles, de Platée, de Salamine. Les héros de ce temps-là valoient bien Agamemnon, Achille, & les Ajax.

Tirtée, capitaine, poëte, & musicien, tel que nous avons vû de nos jours le roi de Prusse, fit la guerre & la chanta. Il anima les Spartiates contre les Messéniens par ses vers, & remporta la victoire. Mais ses ouvrages sont perdus, & on ne dit point qu'il ait fait de Poëme épique dans le siecle de Périclès: les grands talens se tournerent vers la Tragédie; ainsi, Homere resta seul, & sa gloire augmenta de jour en jour. Venons à son *Iliade*.

De l'Iliade.

Ce qui me confirme dans l'opinion qu'Homere étoit de la colonie greque établie à Smyrne, c'est cette foule de métaphores & de peintures dans le style oriental. La terre qui retentit sous les pieds dans la marche de l'armée, comme les foudres de Jupiter sur les monts qui couvrent le géant Tiphée; un vent plus noir que la nuit qui vole avec les tempêtes; Mars & Minerve suivis de la terreur, de la fuite, & de l'insatiable discorde, sœur & compagne de l'homicide dieu des combats, qui s'éleve dès qu'elle paroît, & qui en foulant la terre porte dans le ciel sa tête orgueilleuse: toute l'*Iliade* est pleine de ces images; c'est ce qui faisoit dire au sculpteur Bouchardon: Lorsque j'ai lu Homere, j'ai cru avoir vingt pieds de haut.

Son Poëme, qui n'est point du tout intéressant pour nous, étoit donc très-précieux pour tous les Grecs.

Ces dieux sont ridicules aux ieux de la raison, mais ils ne l'étoient pas à ceux du préjugé; & c'étoit pour le préjugé qu'il écrivoit.

Nous rions, nous levons les épaules en voyant des dieux qui se disent des injures, qui se batent entr'eux, qui se batent contre des hommes, qui sont blessés, & dont le sang coule; mais c'étoit là l'anciene Théologie de la Grece & de presque tous les peuples asiatiques. Chaque nation, chaque petite peuplade avoit sa divinité particuliere qui la conduisoit aux combats.

Les habitans des nuées, & des étoiles qu'on supposoit dans les nuées, s'étoient fait une guerre cruele. La guerre des Titans, enfans du ciel & de la terre, contre les dieux maîtres de l'Olympe, étoit un principe de religion parmi les Grecs. Typhon chez les Égyptiens avoit combatu contre Oshiret, que nous nommons Osiris & l'avoit taillé en pieces.

Madame Dacier, dans sa préface de l'*Iliade*,

remarque très-sensément après Eustathe évêque de Thessalonique & Huet évêque d'Avranche, que chaque nation voisine des Hébreux avoit son dieu des armées. En effet Jephté ne dit-il pas aux Ammonites : *Vous possédez justement ce que votre dieu Chamos vous a donné; soufrez donc que nous ayons ce que notre Dieu nous donne!*

Quant aux hommes qui lutent contre les immortels, c'est encore une idée reçue; Jacob lute une nuit entiere contre un Ange de Dieu. Le Seigneur permet à un esprit de tromper en songe le roi Achab. Jupiter envoie un songe trompeur au chef des Grecs. Homere a peint son siecle; il ne pouvoit pas peindre les siecles suivans.

On doit répéter ici que ce fut une étrange entreprise dans La Motte, de dégrader Homere & de le traduire; mais il fut encore plus étrange de l'abréger pour le corriger. Au lieu d'échaufer son génie en tâchant de copier les sublimes peintures d'Homere il voulut lui donner de l'esprit; c'est la manie de la plupart des François; une espece de pointe qu'ils appelent un *trait*, une petite antithese, un léger contraste de mots leur suffit. C'est un défaut dans lequel Racine & Boileau ne sont presque jamais tombés. Mais combien d'auteurs, combien d'hommes de génie même se sont laissés séduire par ces puérilités, qui dessechent & qui énervent tout genre d'Éloquence! En voici, autant que j'en puis juger, un exemple bien frapant.

Phénix, au livre neuvieme, pour apaiser la colere d'Achille, lui parle à peu près ainsi:

Les Prieres, mon Fils, devant vous éplorées,
Du Souverain des dieux sont les filles sacrées;
Humbles, le front baissé, les ieux baignés de pleurs,
Leur voix triste & craintive exhale leurs douleurs.
On les voit d'une marche incertaine & tremblante
Suivre de loin l'Injure impie & menaçante.
L'Injure au front superbe, au regard sans pitié,
Qui parcourt à grands pas l'univers éfrayé.
Elles demandent grâce.... & lorsqu'on les refuse,
C'est au trône de dieu que leur voix vous accuse;
On les entend crier, en lui tendant les bras:
Punissez le cruel qui ne pardone pas;
Livrez ce cœur farouche aux afronts de l'Injure,
Rendez-lui tous les maux qu'il aime qu'on endure;
Que le barbare aprene à gémir comme nous.
Jupiter les exauce; & son juste courroux
S'appesantit bientôt sur l'homme impitoyable.

Voilà une traduction foible, mais assez exacte; & mal-gré la gêne de la rime & la sécheresse de la langue, on aperçoit quelques traits de cette grande & touchante image si fortement peinte dans l'original.

Que fait le correcteur d'Homere? il mutile en deux vers d'antitheses toute cette peinture.

On offense les dieux, mais par des sacrifices
De ces dieux irrités on fait des dieux propices.

Ce n'est plus qu'une sentence triviale & froide. Il y a sans doute des longueurs dans le discours de Phénix; mais ce n'étoit pas la peinture des Prieres qu'il falloit retrancher.

Homere a de grands défauts: Horace l'avoue; tous les hommes de goût en convienent; il n'y a qu'un commentateur qui puisse être assez aveugle pour ne les pas voir. Pope lui-même, traducteur du poëte grec, dit que „ c'est une vaste campagne, „ mais brute, où l'on rencontre des beautés natureles de toute espece qui ne se présentent pas „ aussi réguliérement que dans un jardin régulier; „ que c'est une abondante pépiniere qui contient „ les semences de tous les fruits; un grand arbre „ qui pousse des branches superflues qu'il faut „ couper „.

Madame Dacier prend le parti de la vaste campagne, de la pépiniere, & de l'arbre; & veut qu'on ne coupe rien. C'étoit sans doute une femme au dessus de son sexe, & qui a rendu de grands services aux Lettres, ainsi que son mari; mais quand elle se fit homme, elle se fit commentateur; elle outra tant ce rôle qu'elle donna envie de trouver Homere mauvais. Elle s'opiniâtra au point d'avoir tort avec M. de La Motte même. Elle écrivit contre lui en régent de collége; & La Motte répondit comme auroit fait une femme polie & de beaucoup d'esprit. Il traduisit très-mal l'*Iliade*; mais il l'ataqua fort bien.

Nous ne parlerons pas ici de l'*Odyssée*; nous en dirons quelque chose quand nous serons à l'*Arioste*.

De Virgile.

Il me semble que le second livre de l'*Énéide*, le quatrieme, & le sixieme, sont autant au dessus de tous les poëtes grecs & de tous les latins sans exception, que les statues de Girardon sont supérieures à toutes celles qu'on fit en France avant lui.

On a souvent dit que Virgile a emprunté beaucoup de traits d'Homere, & que même il lui est inférieur dans ses imitations; mais il ne l'a point imité dans ces trois chants dont je parle. C'est-là qu'il est lui-même; c'est-là qu'il est touchant & qu'il parle au cœur. Peut-être n'étoit-il point fait pour le détail terrible mais fatiguant des combats. Horace avoit dit de lui, avant qu'il eût entrepris l'*Énéide*;

Molle atque facetum
Virgilio annuerunt gaudentes rure Camœnæ.

Facetum ne signifie pas *facétieux*, mais *agréable*. Je ne sais si on ne retrouve pas un peu de

cette molesse heureuse & atendrissante dans la passion fatale de Didon. Je crois du moins y retrouver l'auteur de ces vers admirables qu'on rencontre dans ses églogues :

Ut vidi, ut perii, ut me malus abstulit error!

Certainement le chant de la descente aux enfers ne seroit pas déparé par ces vers de la quatrieme églogue :

Ille Deum vitam accipiet, divisque videbit
Permistos heroas, & ipse videbitur illis;
Pacatumque reget patriis virtutibus orbem.

Je crois revoir beaucoup de ces traits simples, élégans, atendrissans, dans les trois beaux chants de l'*Enéide*.

Tout le quatrieme chant est rempli de vers touchans qui font verser des larmes à ceux qui ont de l'oreille & du sentiment :

Dissimulare etiam sperasti, Perfide, tantum
Posse nefas, tacitusque mea discedere terra!
Nec te noster amor, nec te data dextera quondam,
Nec moritura tenet crudeli funere Dido....
Conscendit furibunda rogos, ensemque recludit
Dardanium, non hos quæsitum munus in usus.

Il faudroit transcrire presque tout ce chant, si on vouloit en faire remarquer les beautés.

Et dans le sombre tableau des enfers, que de vers encore respirent cette molesse touchante & noble à la fois!

Ne, Pueri, ne tanta animis assuescite bella.
Tuque prior, tu parce, genus qui ducis Olympo,
Projice tela manu, Sanguis meus.

Enfin, on fait combien de larmes fit verser à l'empereur Auguste, à Livie, à tout le Palais, ce seul demi-vers :

Tu Marcellus eris.

Homere n'a jamais fait répandre de pleurs. Le vrai poëte est, à ce qu'il me semble, celui qui remue l'âme & qui l'atendrir; les autres sont de beaux parleurs. Je suis loin de proposer cette opinion pour regle. *Je donne mon avis*, dit Montagne, *non comme bon, mais comme mien.*

De Lucain.

Si vous cherchez dans Lucain l'unité de lieu & d'action, vous ne la trouverez pas; mais où la trouveriez-vous? Si vous espérez sentir quelque émotion, quelque intérêt, vous n'en éprouverez pas dans les longs détails d'une guerre, dont le fond est rendu très-sec, & dont les expressions sont ampoulées; mais si vous voulez des idées fortes, des discours d'un courage philosophique & sublime, vous ne les verrez que dans Lucain parmi les anciens. Il n'y a rien de plus grand que le discours de Labiénus à Caton aux portes du temple de Jupiter Ammon, si ce n'est la réponse de Caton même :

Hæremus cuncti superis; temploque tacente
Nil facimus non sponte Dei.
. . . . Steriles non legit arenas
Ut caneret paucis; mersitne hoc pulvere verum?
Estne Dei sedes nisi terra, & pontus, & aer,
Et cœlum, & virtus? Superos quid quærimus ultra?
Jupiter est quodcumque vides, quocumque moveris.

Mettez ensemble tout ce que les anciens poëtes ont dit des dieux; ce sont des discours d'enfans en comparaison de ce morceau de Lucain. Mais dans un vaste tableau où l'on voit cent personages, il ne suffit pas qu'il y en ait un ou deux supérieurement dessinés.

Du Tasse.

Boileau a dénigré le clinquant du Tasse; mais qu'il y ait une centaine de pailletes d'or faux dans une étofe d'or, on doit le pardoner. Il y a beaucoup de pierres brutes dans le grand bâtiment de marbre élevé par Homere. Boileau le savoit, le sentoit, & il n'en parle pas. Il faut être juste.

On renvoie le lecteur à ce qu'on a dit du Tasse, dans l'*Essai sur le Poëme épique*. Mais il faut dire ici qu'on sait par cœur ses vers en Italie. Si à Venise, dans une barque quelqu'un récite une stance de la *Jérusalem délivrée*; la barque voisine lui répond par la stance suivante.

Si Boileau eût entendu ces concerts, il n'auroit eu rien à répliquer.

On connoît assez le Tasse; je ne répéterai ici ni les éloges ni les critiques. Je parlerai un peu plus au long de l'Arioste.

De l'Arioste.

L'*Odyssée* d'Homere semble avoir été le premier modele du *Morgante*, de l'*Orlando amoroso*, & de l'*Orlando furioso*; & ce qui n'arive pas toujours, le dernier de ces Poëmes a été sans contredit le meilleur.

Les compagnons d'Ulysse changés en pourceaux, les vents enfermés dans une peau de chevre, des musiciennes qui ont des queues de poisson & qui mangent ceux qui approchent d'elles, Ulysse qui suit tout nu le chariot d'une belle princesse qui venoit de faire la grande lessive, Ulysse déguisé en gueux qui demande l'aumône, & qui ensuite tue tous les amans de sa vieille femme, aidé seulement de son fils & de deux valets, sont des imaginations qui ont donné naissance à tous les romans en vers qu'on a faits depuis dans ce goût.

Mais le roman de l'Arioste est si plein & si varié, si fécond en beautés de tous les genres, qu'il m'est arivé plus d'une fois, après l'avoir lu tout entier, de n'avoir d'autre désir que d'en recomencer la lecture. Quel est donc le charme de la Poésie naturele? Je n'ai jamais pu lire un seul chant de ce Poéme dans nos traductions en prose.

Ce qui m'a sur-tout charmé dans ce prodigieux ouvrage, c'est que l'auteur, toujours au dessus de sa matiere, la traite en badinant. Il dit les choses les plus sublimes sans éfort; & il les finit souvent par un trait de plaisanterie, qui n'est ni déplacé ni recherché. C'est à la fois l'*Iliade*, l'*Odyssée*, & *Dom Quichote*; car son principal chevalier errant devient fou comme le héros espagnol, & est infiniment plus plaisant: il y a bien plus; on s'intéresse à *Roland*, & persone ne s'intéresse à *Dom Quichote*, qui n'est représenté dans *Cervantes* que comme un insensé à qui on fait continuélement des malices.

Le fond du Poéme qui rassemble tant de choses, est précisément celui de notre roman de *Cassandre*, qui eut tant de vogue autrefois parmi nous, & qui a perdu cette vogue absolument, parce que ayant la longueur de l'*Orlando furioso*, il n'a aucune de ses beautés; & quand il les auroit en prose françoise, cinq ou six stances de l'Arioste les éclipseroient toutes. Ce fond du Poéme est que la plupart des héros & les princesses qui n'on pas péri pendant la guerre, se retrouvent dans Paris après mille aventures, comme les persoнages du roman de *Cassandre* se retrouvent dans la maison de Polémon.

Il y a dans l'*Orlando furioso* un mérite inconnu à toute l'Antiquité; c'est celui de ses exordes. Chaque chant est comme un palais enchanté dont le vestibule est toujours dans un goût diférent, tantôt majestueux, tantôt simple, même grotesque. C'est de la Morale, ou de la gaité, ou de la galanterie, & toujours du naturel & de la vérité.

Voyez seulement cet exorde du quarante-quatrieme chant de ce Poéme, qui en contient quarante-six & qui cependant n'est pas trop long; de ce Poéme qui est tout en stances rimées & qui cependant n'a rien de géné; de ce Poéme qui démontre la nécessité de la rime dans toutes les langues modernes; de ce Poéme charmant qui démontre sur-tout la stérilité & la grossiéreté des Poémes épiques barbares, dans lesquels les auteurs se sont afranchis du joug de la rime, parce qu'ils n'avoient pas la force de le porter, comme disoit Pope, & comme l'a écrit Louis Racine qui a eu raison alors:

Spesso in poveri alberghi, e in picciol tetti,
Nelle calamitadi, e nei disagi,
Meglio si aggiungon d'amicizia i petti,
Che fra ricchezze invidiose, ed agi
De le piene d'insidie, e di sospetti
Corti regali, e splendidi palagi;
Ove la caritade è in tutto estinta,
Nè si vede amicizia se non finta.

Quindi avvien che tra Principi, e Signori
Patti e convenzion sono sì frali.
Fan lega oggi Re, Papi, e Imperadori;
Doman saran nemici capitali:
Perchè, qual l'apparenze esteriori,
Non hanno i cor, non han gli animi tali,
Che, non mirando al torto più ch'al dritto,
Attendon solamente al lor profitto.

On a imité ainsi plutôt que traduit cet exorde:

L'amitié sous le chaume habita quelquefois;
On ne la trouve point dans les Cours orageuses,
Sous les lambris dorés des prélats & des rois,
Séjour des faux sermens, des caresses trompeuses,
Des sourdes factions, des effrénés désirs;
Séjour où tout est faux, & même les plaisirs.

Les Princes, les Césars, apaisent leur querele,
Jurent sur l'Évangile une paix fraternele;
Vous les voyez demain l'un de l'autre ennemis;
C'étoit pour se tromper qu'ils s'étoient réunis,
Nul serment n'est gardé, nul acord n'est sincere;
Quand la bouche a parlé, le cœur dit le contraire.
Du Ciel, qu'ils attestoient, ils bravoient le courroux;
L'intérêt est le dieu qui les gouverne tous.

Il n'y a persone d'assez barbare pour ignorer qu'Astolphe alla dans le paradis reprendre le bon sens de Roland, que la passion de ce héros pour Angélique lui avoit fait perdre, & qu'il le lui rendit très-proprement renfermé dans une fiole.

Le prologue du trente-cinquieme chant est une allusion à cette aventure:

Chi salirà per me, Madonna, in cielo
A riportarne il mio perduto ingegno?
Che, poi ch'uscì da' bei vostri occhi il telo,
Che'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno;
Nè di tanta jattura mi querelo,
Pur che non cresca, ma stia a questo segno;
Ch'io dubito, se più si va scemando,
Divenir tal, qual ho descritto Orlando.

Per riaver l'ingegno mio m'avviso
Che non bisogna che per l'aria io poggi,
Nel cerchio della luna, o in paradiso,
Che'l mio non credo che tanto alto alloggi:
Ne' bei vostri occhi, e nel sereno viso,
Nel sen d'avorio, e alabastrini poggi
Se ne va errando; ed io con queste labbia
Lo corrò, se vi par ch'io lo riabbia.

Ceux qui n'entendent pas l'italien peuvent se faire quelque idée de ces strophes par la version françoise:

Oh! si quelqu'un vouloit monter pour moi
Au paradis! s'il y pouvoit reprendre
Mon sens commun! s'il daignoit me le rendre! . .
Belle Aglaé, je l'ai perdu pour toi;
Tu m'as rendu plus fou que Roland même;
C'est ton ouvrage: on est fou quand on aime.
Pour retrouver mon esprit égaré,
Il ne faut pas faire un si long voyage.
Tes ieux l'ont pris, il en est éclairé;
Il est errant sur ton charmant visage,
Sur ton beau sein, ce trône des amours:
Il m'abandone. Un seul regard peut-être,
Un seul baiser peut le rendre à son maître,
Mais sous tes loix il restera toujours.

Ce *molle & facetum* de l'Arioste, cette urbanité, cet atticisme, cette bonne plaisanterie répandue dans tous ses chants, n'ont été ni rendus ni même sentis par Mirabaud son traducteur, qui ne s'est pas douté que l'Arioste railloit de toutes ses imaginations. Voyez seulement le prologue du vingt-quatrieme chant:

Chi mette il piè su l'amorosa pania
Cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale;
Che non è in somma amor se non insania,
A giudicio de' savi universale.
E se ben, come Orlando, ogn' un non smania,
Suo furor mostra a qualche altro segnale.
E qual è di pazzia segno più espresso
Che per altri voler perder se stesso?

Vari gli effetti son; ma la pazzia
È tutt' una però, che li fa uscire.
Gli è come una gran selva, ove la via
Conviene a forza, a chi vi va, fallire;
Chi su, chi giù, chi qua, chi là travia.
Per concludere in somma, io vi vo' dire,
A chi in amor s'invecchia oltr' ogni pena,
Si convengono i ceppi, e la catena.

Ben mi si potria dir: Frate, tu vai
L'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo.
Io vi rispondo, che comprendo assai
Or che di mente ho lucido intervallo;
Ed ho gran cura (e spero farlo omai)
Di riposarmi, e d'uscir fuor di ballo;
Ma tosto far, come vorrei, no'l posso,
Che 'l male è penetrato insin a l'osso.

Voici comme Mirabaud traduit sérieusement cette plaisanterie.

„ Que celui qui a mis le pied sur les gluaux „ de l'amour tâche de l'en tirer promptement, „ & de n'y pas laisser engluer ses ailes; car au „ jugement unanime des plus sages, l'amour est „ une vraie folie. Quoique tous ceux qui s'y aban„ donent comme Roland ne devienent pas furieux, „ il n'y en a cependant pas un seul qui ne fasse „ voir combien sa raison est égarée.

„ Les effets de cette manie sont différens, mais „ une même cause les produit: c'est comme une „ épaisse forêt où l'un prend à droite, l'autre „ prend à gauche; sans compter enfin toutes „ les autres peines que l'amour fait soufrir, il „ nous ôte encore la liberté & nous charge de fers.

„ Quelqu'un me dira peut-être: Eh mon ami, „ prenez pour vous-même les avis que vous „ donnez aux autres. C'est bien aussi mon des„ sein à présent que la raison m'éclaire; je songe „ à m'afranchir d'un joug qui me pese, & j'e„ spere que j'y parviendrai. Il est pourtant vrai „ que, le mal étant fort enraciné, il me faudra „ pour en guérir beaucoup plus de temps que je „ ne voudrois „.

Je crois reconoître davantage l'esprit de l'Arioste dans cette imitation faite par un auteur inconnu:

Qui dans la glu du tendre amour s'empêtre,
De s'en tirer n'est pas long-temps le maître;
On s'y démene, on y perd son bon sens,
Témoin Roland & d'autres persoṅages,
Tous gens de bien, mais fort extravagans:
Ils sont tous fous; ainsi l'ont dit les sages.

Cette folie a différens effets:
Ainsi qu'on voit dans de vastes forêts,
À droite, à gauche, errer à l'aventure,
Des pélerins au gré de leur monture,
Leur grand plaisir est de se fourvoyer;
Et pour leur bien je voudrois les lier.

À ce propos quelqu'un me dira, Frere,
C'est bien prêcher; mais il falloit te taire.
Corrige-toi sans sermoner les gens.
Oui, mes Amis, oui, je suis très-coupable,
Et j'en convient quand j'ai de bons momens;
Je prétends bien changer avec le temps,
Mais jusqu'ici le mal est incurable.

Quand je dis que l'Arioste égale Homere dans la description des combats, je n'en veux pour preuve que ces vers:

Suona l'un brando, e l'altro, or basso, or alto;
Il martel di Vulcano era più tardo
Nella spelonca affumicata, dove
Battea a l' incude i folgori di Giove.
. . . .
Aspro concento, orribile armonia
D'alte querele, d'ululi, e di stride
De la misera gente, che peria
Nel fondo, per cagion de la sua guida;
Istranamente concordar s'udia
Col fiero suon de la fiamma omicida.
. . . .
. . . .

L'alto rumor delle fenetre trembe,
Di timpani, e di barbari strumenti,
Giunte al continue suon d'archi, di frombe,
Di macchine, di ruote, e di tormenti;
E quel, di che più par che'l ciel rimbombe,
Gridi, tumulti, gemiti, e lamenti,
Rendono un alto suon, che a quel s'accorda,
Con che i vicin, cadendo, il Nilo assorda.

. . . .
. . . .

Alle squallide ripe d'Acheronte
Sciolta del corpo, più freddo che ghiaccio,
Bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa
Che fu sì altera al mondo, e sì orgogliosa.

Voici une foible traduction de ces beaux vers:

Entendez-vous leur armure guerriere
Qui retentit des coups de cimetere!
Moins violens, moins prompts sont les marteaux
Qui vont frapant les céleftes carreaux,
Quand tout noirci de fumée & de poudre,
Au mont Etna Vulcain forge la foudre.

. . . .
. . . .

Concert horrible, exécrable harmonie
De cris aigus & de longs hurlemens,
Du bruit des cors, des plaintes des mourans,
Et du fracas des maisons embrâsées
Que sous leurs toits la flamme a renversées.
Les instrumens de ruine & de mort
Volans en foule & d'un commun éfort,
Et la trompete, organe du carnage,
De plus d'horreur emplissent ce rivage
Que n'en ressent l'étoné voyageur
Alors qu'il voit tout le Nil en fureur,
Tombant des cieux qu'il touche & qu'il inonde,
Sur cent rochers précipiter son onde.

. . . .
. . . .

Alors, alors cette âme si terrible,
Impitoyable, orgueilleuse, inflexible,
Fuit de son corps & sort en blasphémant,
Superbe encore à son dernier moment,
Et défiant les éternels abîmes
Où s'englouțit la foule de ses crimes.

Il a été donné à l'Arioste d'aller & de revenir de ces descriptions terribles aux peintures les plus voluptueuses, & de ces peintures à la Morale la plus sage. Ce qu'il a de plus extraordinaire encore, c'est d'intéresser vivement pour les héros & les héroïnes dont il parle, quoi qu'il y en ait un nombre prodigieux. Il y a presqu'autant d'évènemens touchans dans son Poëme que d'aventures grotesques; & son lecteur s'acoutume si bien à cette bigarure, qu'il passe de l'une à l'autre sans en être étoné.

Je ne sais quel plaisant a fait courir le premier ce mot prétendu du cardinal d'Este, *Messer Lodovico dove avete pigliate tante coglionerie?* Le cardinal auroit dû ajouter, *Dove avete pigliato tante cose divine?* Aussi est-il appelé en Italie *Il divino Ariosto*.

Il fut le maître du Tasse. L'*Armide* est d'après l'*Alcine*. Le voyage des deux chevaliers qui vont désenchanter Renaud, est absolument imité du voyage d'Astolphe. Et il faut avouer encore que les imaginations fantasques qu'on trouve si souvent dans le Poëme de *Roland le furieux*, sont bien plus convenables à un sujet mêlé de sérieux & de plaisant, qu'au Poëme sérieux du Tasse, dont le sujet sembloit exiger des mœurs plus séveres.

Ne passons pas sous silence un autre mérite qui n'est propre qu'à l'Arioste; je veux parler des charmans prologues de tous ses chants.

Je n'avois pas osé autrefois le compter parmi les poëtes épiques, je ne l'avois regardé que comme le premier des grotesques: mais en le relisant je l'ai trouvé aussi sublime que plaisant, & je lui fais très-humblement réparation.

C'est un grand avantage de la langue italiene, ou plutôt c'est un rare mérite dans le Tasse & dans l'Arioste, que des Poëmes si longs, non seulement rimés, mais rimés en stances, en rimes croisées, ne fatiguent point l'oreille, & que le poëte ne paroisse presque jamais gêné.

Le Trissin au contraire, qui s'est délivré du joug de la rime, semble n'en avoir que plus de contrainte, avec bien moins d'harmonie & d'élégance.

Spencer en Angleterre voulut rimer en stances son Poëme de la *Fée reine*; on l'estima, & persone ne le put lire.

Je crois la rime nécessaire à tous les peuples qui n'ont pas dans leur langue une mélodie sensible, marquée par les longues & par les breves, & qui ne peuvent employer ces dactyles & ces spondées qui font un effet si merveilleux dans le latin.

Je me souviendrai toujours que je demandai au célebre Pope, pourquoi Milton n'avoit pas rimé son *Paradis perdu*; & qu'il me répondit, *Because he could not*, parce qu'il ne le pouvoit pas. (*a*)

Je

(*a*) Il y a lieu de croire, dit Samuel Johnson, que Milton avoit pris de l'*Italia liberata* du Trissin, l'idée d'écrire son Poëme en vers non rimés; & que, trouvant le vers blanc plus aisé que le vers rimé, il chercha à se persuader qu'il valoit mieux. *Le vers blanc*, a dit un autre écrivain, *n'est vers que pour les ieux*. (*L'EDITEUR.*)

Je suis persuadé que la rime, irritant, pour ainsi dire, à tout moment le génie, lui donne autant d'élancemens que d'entraves; qu'en le forçant de tourner sa pensée en mille manieres, elle l'oblige aussi de penser avec plus de justesse & de s'exprimer avec plus de correction. Souvent l'artiste, en s'abandonant à la facilité des vers blancs, & sentant intérieurement le peu d'harmonie que ces vers produisent, croit y suppléer par des images gigantesques qui ne sont point dans la nature. Enfin, il lui manque le mérite de la difficulté surmontée.

Pour les Poëmes en prose, je ne sais ce que c'est que ce monstre. Je n'y vois que l'impuissance de faire des vers. J'aimerois autant qu'on me proposât un concert sans instrumens. Le *Cassandre* de *La Calprenede* sera, si l'on veut, un Poëme en prose; j'y consens: mais dix vers du Tasse valent mieux.

De Milton.

Si Boileau, qui n'entendit jamais parler de Milton, absolument inconnu de son temps, avoit pu lire le *Paradis perdu*, c'est alors qu'il auroit pu dire comme du Tasse:

Quel objet enfin à présenter aux ieux
Que le diable toujours hurlant contre les cieux!

Un épisode du Tasse est devenu le sujet d'un Poëme entier chez l'auteur anglois; celui-ci a étendu ce que l'autre avoit jeté avec discrétion dans la fabrique de son Poëme.

Je me livre au plaisir de transcrire ce que dit le Tasse au commencement du quatrieme chant.

Quinci avendo pur tutto il pensier volto
A recar ne' Cristiani ultima doglia;
Che sia, comanda, il popol suo raccolto,
Concilio orrendo, entro la regia soglia.
Come sia pur leggiera impresa (ahi stolto)
Il repugnare alla divina voglia:
Stolto, ch'al ciel si agguaglia, e in obblio pone,
Come di Dio la destra irata tuone.

❀

Chiama gli abitator de l'ombre eterne
Il rauco suon de la Tartarea tromba;
Treman le spaziose atre caverne,
E l'aer cieco a quel rumor rimbomba.
Nè sì stridendo mai da le superne
Regioni del cielo il folgor piomba;
Nè sì scossa giammai trema la terra,
Quando i vapori in sen gravida serra.

❀

Orrida maestà nel fiero aspetto
Terrore accresce, e più superbo il rende:
Rosseggian gli occhi, e di veneno infetto,
Come infausta cometa, il guardo splende:
Gl'involve il mento e su l'irsuto petto
Ispida, e folta la gran barba scende.
E in guisa di voragine profonda,
S'apre la bocca d'atro sangue immonda.

❀

Qual'i fumi sulfurei ed infiammati
Escon di Mongibello, e'l puzzo, e'l tuono;
Tal de la fiera bocca i negri fiati,
Tale il fetore, e le faville sono.
Mentre ei parlava, Cerbero i latrati
Ripresse, e l'Idra si fè muta al suono:
Restò Cocito, e ne tremar gli abissi;
E in questi detti il gran rimbombo udissi.

❀

Tartarei numi, di seder più degni
Là sovra il sole, ond'è l'origin vostra,
Che meco già da è più felici regni
Spinse il gran caso in quest'orribil chiostra:
Gli antichi altrui sospetti, e i fieri sdegni
Noti son troppo, e l'alta impresa nostra.
Or colui regge a suo voler le stelle,
E noi siam giudicate alme rubelle.

❀

Ed in vece del dì sereno, e puro,
De l'aureo Sol, degli stellati giri,
N'ha qui rinchiusi in quest'abisso oscuro,
Nè vuol, ch'al primo onor per noi s'aspiri.
E poscia (ahi quanto a ricordarlo è duro,
Quest'è quel che più inaspra i miei martiri)
Ne' bei seggi celesti ha l'uom chiamato,
L'uom vile, e di vil fango in terra nato.

Tout le Poëme de Milton semble fondé sur ces vers, qu'il a même entiérement traduits. Le Tasse ne s'appesantit point sur les ressorts de cette machine, la seule peut-être que le sujet d'une croisade dussent lui fournir. Il quite le diable le plutôt qu'il peut, pour présenter son *Armide* aux lecteurs: l'admirable *Armide*, digne de l'*Alcine* de l'*Arioste* dont elle est imitée. Il ne fait point tenir de longs discours à Bélial, à Mammon, à Belzébut, à Satan.

Il ne fait point bâtir une salle pour les diables; il n'en fait pas des géants pour les transformer en pygmées, afin qu'ils puissent tenir plus à l'aise dans la salle. Il ne déguise point enfin Satan en cormoran & en crapaud.

Qu'auroient dit les Cours & les savans de l'ingénieuse Italie, si le Tasse, avant d'envoyer l'esprit des ténebres exciter Hidraot, le pere d'*Armide*, à la vengeance, se fût arrêté aux portes de l'enfer pour s'entretenir avec la mort & le péché; si le péché lui avoit appris qu'il étoit sa fille, qu'il avoit acouché d'elle par la tête; qu'ensuite il devint amoureux de sa fille; qu'il en eut un enfant qu'on appela *la mort*; que la mort (qui est supposée masculin) coucha avec le péché (qui

eſt ſuppoſé féminin), & qu'elle en eut une infinité de ſerpens, qui rentrent à toute heure dans ſes entrailles & qui en ſortent.

De tels rendez-vous, de telles jouiſſances ſont aux ieux des Italiens de ſinguliers épiſodes d'un Poëme épique. Le Taſſe les a négligés, & il n'a pas eu la délicateſſe de transformer Satan en crapaud, pour mieux inſtruire *Armide*.

Que n'a-t-on point dit de la guerre des bons & des mauvais anges, que Milton a imitée de la Gigantomachie de Claudien? Gabriel conſume deux chants entiers à raconter les batailles données dans le ciel contre Dieu même, & enſuite la création du monde. On s'eſt plaint que ce Poëme ne ſoit preſque rempli que d'épiſodes; & quels épiſodes! C'eſt Gabriel & Satan qui ſe diſent des injures; ce ſont des anges qui ſe font la guerre dans le ciel, & qui la font à Dieu. Il y a dans le ciel des dévots & des incredules. Abdiel, Ariel, Arloc, Rimiel, combatent Moloc, Belzébut, Niſroc; on ſe donne de grands coups de ſabre; on ſe jete des montagnes à la tête, avec les arbres qu'elles portent, & les neiges qui couvrent leurs cymes & les rivieres qui coulent à leurs pieds. C'eſt-là, comme on voit, la belle & ſimple nature!

On ſe bat dans le ciel à coups de canons, encore cette imagination eſt-elle priſe de l'Arioſte; mais l'Arioſte ſemble garder quelque bienſéance dans cette invention. Voilà ce qui a dégoûté bien des lecteurs italiens & françois. Nous n'avons garde de porter notre jugement; nous laiſſons chacun ſentir du dégoût ou du plaiſir à ſa fantaſie.

On peut remarquer ici que la fable de la guerre des géants contre les dieux, ſemble plus raiſonable que celle des anges de Milton, ſi le mot de raiſo nable peut convenir à de telles fictions. Les géants de la fable étoient ſuppoſés les enfans du ciel & de la terre, qui redemandoient une partie de leur héritage à des dieux, auxquels ils étoient égaux en force & en puiſſance. Ces dieux n'avoient point créé les Titans, ils étoient corporels comme eux; mais il n'en eſt pas ainſi des Anges & de Dieu dans notre Religion. Dieu eſt un être pur, infini, toutpuiſſant, créateur de toutes choſes, à qui ſes créatures n'ont pu faire la guerre, ni lancer contre lui des montagnes, ni tirer du canon.

Milton a donc décrit cette guerre. Il y a prodigué les peintures les plus hardies. Ici ce ſont des anges à cheval, & d'autres qu'un coup de ſâbre coupe en deux, & qui ſe rejoignent ſur le champ; là c'eſt la mort qui *leve le nez pour reniſler l'odeur des cadâvres* qui n'exiſtent pas encore. Ailleurs elle frape de *ſa maſſue pétrifique ſur le froid & ſur le ſec*. Plus loin c'eſt le froid & le chaud, le ſec & l'humide qui ſe diſputent l'empire du monde, & qui *conduiſent en bataille rangée des embryons d'atomes*. Les queſtions les plus épineuſes de la plus rebutante ſcholaſtique, ſont traitées en plus de vingt endroits dans les termes mêmes de l'école. Des diâbles en enfer s'amuſent à diſputer ſur de points de ſcholaſtique les plus difficiles, tandis que d'autres jouent de la flûte.

Au milieu de ces inventions, il ſoumet ſon imagination poétique, & la reſtreint à paraphraſer dans deux chants les premiers chapitres de la Geneſe:

God ſaw the light was good;
And light from darkneſs divided,
Light the day and darkneſs neight be nam'd
Again god ſaid let be the firmament ....
And ſaw that it was good....

C'eſt un reſpect qu'il montre pour l'ancien Teſtament, ce fondement de notre ſainte Religion.

Nous croyons avoir une traduction exacte de Milton, & nous n'en avons point. On a retranché, ou entiérement altéré plus de deux cents pages qui prouveroient la vérité de ce que j'avance. En voici un précis que je tire du cinquieme chant.

Après qu'Adam & Eve ont récité le pſaume cxlviij, l'Ange Raphaël deſcend du ciel ſur ſes ailes, & vient leur rendre viſite; & Eve lui prépare à dîner. „ Elle écraſe des grapes de raiſins „ & en fait du vin doux qu'on appele *moût*; & „ de pluſieurs graines, & des doux pignons preſ„ ſés, elle tempéra de douces crêmes... L'Ange „ lui dit, Bonjour, & ſe ſervit de la ſainte „ ſalutation dont il uſa long-temps après envers „ Marie la ſeconde Eve; Bonjour, mere des hom„ mes, dont le ventre fécond remplira le monde „ de plus d'enfans qu'il n'y a de différens fruits „ des arbres de Dieu entaſſés ſur ta table. La „ table étoit un gazon & des ſiéges de mouſſe „ tout-autour, & ſur ſon ample carré d'un bout „ à l'autre tout l'autone étoit empilé, quoique „ le printemps & l'autone danſaſſent dans ce lieu „ ſe tenant par la main. Ils firent quelque temps „ converſation ſans craindre que le dîner ne ſe „ refroidit (*a*). Enfin, notre premier pere com„ mença ainſi:

„ Envoyé céleſte, qu'il vous plaiſe goûter des „ préſens que notre nouricier, dont deſcend tout „ bien parfait & immenſe, a fait produire à la „ terre pour notre nouriture & pour notre plaiſir; „ alimens peut-être inſipides pour des natures „ ſpirituelles. Je ſais ſeulement qu'un pere céleſte „ les donne à tous.

„ A quoi l'Ange répondit: Ce que celui dont „ les louanges ſoient chantées donne à l'homme „ en partie ſpirituel, n'eſt pas trouvé un mauvais „ mets par les purs eſprits; & ces purs eſprits,

(*a*) Mot pour mot, *Nor fear'd leaſt dinner cool'd*.

„ ces substances intelligentes, veulent aussi des „ alimens ainsi qu'il en faut à votre substance „ raisonable. Ces deux substances contienent en „ elles toutes les facultés basses des sens par les- „ quelles elles entendent, voient, flairent, tou- „ chent, goûtent, digerent ce qu'elles ont goûté, „ en assimilent les parties, & changent les choses „ corporeles en incorporeles. Car, vois-tu, tout „ ce qui a été créé doit être soutenu & nouri; „ les élémens les plus grôssiers alimentent les „ plus purs; la terre donne à manger à la mer; „ la terre & la mer, à l'air; l'air donne la pâture „ aux feux éthérés, & d'abord à la lune, qui est „ la plus proche de nous; c'est de là qu'on voit „ sur son visage rond ses taches & ses vapeurs non „ encore purifiées, & non encore tournées en sa „ substance. La lune aussi exhale de la nouriture „ de son continent humide aux globes plus élevés. „ Le soleil, qui départ sa lumiere à tous, reçoit „ aussi de tous en récompense son aliment en „ exhalations humides, & le soir il soupe avec „ l'océan...... Quoique dans le ciel les arbres „ de vie portent un fruit d'ambrosie; quoique „ nos vignes donnent du nectar; quoique tous les „ matins nous brossions les branches d'arbres cou- „ vertes d'une rosée de miel; quoique nous trou- „ vions le terrain couvert de graines perlées; ce- „ pendant Dieu a tellement varié ici ses présens „ & de nouveles délices, qu'on peut les comparer „ au ciel. Soyez sûrs que je ne ferai pas assez „ delicat pour n'en pas tâter avec vous.

„ Ainsi, ils se mirent à table, & tomberent „ sur les viandes; & l'Ange n'en fit pas seu- „ lement semblant; il mangea avec la vi- „ ve dépêche d'une faim très-réelle, avec une „ chaleur concoctive & transsubstantive: le su- „ perflu du dîner transpire aisément dans les „ pores des esprits; il ne faut pas s'en étoner, „ puisque l'empirique alchimiste, avec son feu „ de charbon & de suie, peut changer, ou „ croit pouvoir changer l'écume du plus grôs- „ sier métal, en or aussi parfait que celui de la „ mine.

„ Cependant Eve servoit à table dans sa premiere „ nudité, & couronoit leurs coupes de liqueurs déli- „ cieuses; ô innocence! méritant paradis! c'étoit alors „ plus que jamais que les enfans de Dieu auroient été „ excusables d'être amoureux d'un tel objet; mais „ dans leurs cœurs l'amour régnoit sans débauche. „ Ils ne connoissoient pas la jalousie, enfer des „ amans outragés „.

Voilà ce que les traducteurs de Milton n'ont point du tout rendu; voila ce dont ils ont supprimé les trois quarts, & atténué tout le reste. C'est ainsi qu'on en a usé quand on a donné des traductions de quelques tragédies de Shakespeare; elles sont toutes mutilées, & entiérement méconnoissables. Nous n'avons aucune traduction fidele de ce célebre auteur dramatique que celle des trois premiers actes de son *Jules-César*, imprimée à la suite de *Cinna*, dans l'édition du Corneille avec des commentaires.

Virgile annonce les destinées des descendans d'Énée, & les triomphes des Romains. Milton prédit le destin des enfans d'Adam; c'est un objet plus grand, plus intéressant pour l'humanité; c'est prendre pour son sujet l'Histoire universele. Il ne traite pourtant à fond que celle du peuple juif dans l'onzieme & douzieme chants; & voici mot à mot ce qu'il dit du reste de la terre:

„ L'Ange Michel & Adam monterent dans la „ *vision de* Dieu; c'étoit la plus haute montagne „ du paradis terrestre, du haut de la quelle l'hé- „ misphere de la terre s'étendoit dans l'aspect le „ plus ample & le plus clair. Elle n'étoit pas „ plus haute, ni ne présentoit un aspect plus „ grand que celle sur laquelle le diable emporta „ le second Adam dans le désert, pour lui mon- „ trer tous les royaumes de la terre & leur gloire. „ Les ieux d'Adam pouvoient commander de là „ toutes les villes d'anciene & de moderne reno- „ mée; sur le siége du plus puissant Empire, „ depuis les futures murailles de Combalu, capi- „ tale du Grand-kan du Catai, & de Samarcande „ sur l'Oxus, trône de Tamerlan, à Pekin des „ rois de la Chine, & de là à Agra, & de là „ à Lahor du Grand mogol jusqu'à la Chersonese „ d'or; ou jusqu'au siége du Persan dans Ecba- „ tane, & depuis dans Ispahan, ou jusqu'au Czar „ Russe dans Moscow, ou au sultan venu du Tur- „ kestan dans Bisance. Ses ieux pouvoient voir „ l'Empire du Négus jusqu'à son dernier port „ Ercoco, & les royaumes maritimes Mombaza, „ Quiloa, & Mélinde, & Sofala qu'on croit „ Ophir, jusqu'au royaume de Congo & Angola „ plus au sud. Ou bien de là il voyoit depuis „ le fleuve Niger jusqu'au mont Atlas, les roy- „ aumes d'Almanzor, de Fez, & de Maroc, Suez, „ Alger, Trémizen, & de là l'Europe à l'endroit „ d'où Rome devoit gouverner le monde. Peut- „ être il vit en esprit le riche Mexique, siége de „ Montezume, & Cusco dans le Pérou, plus riche „ siége d'Atabalipa, & la Guiane non encore dé- „ pouillée, dont la capitale est appelée Eldorado „ par les Espagnols „.

Après avoir fait voir tant de royaumes aux ieux d'Adam, on lui montre aussi-tôt un hôpital; & l'auteur ne manque pas de dire, que c'est un effet de la gourmandise d'Eve.

„ Il vit un lazaret où gisoit nombre de malades: „ spasmes hideux, empreintes douloureuses, maux „ de cœur, agonies, toutes les sortes de fievres, „ convulsions, épilepsies, terribles catarres, pierres „ & ulceres dans les intestins, douleurs de „ coliques, frenésies diaboliques, mélancolies sou- „ pirantes, folies lunatiques, atrophies, marasmes, „ peste dévorante au loin, hydropisies, asthmes, „ rhumes, *&c.* „.

Toute cette vision semble une copie de l'Arioste; car Astolphe, monté sur l'hypogriphe, voit en volant tout ce qui se passe sur les frontieres de l'Europe & sur toute l'Afrique. Peut être, si on l'ose dire, la fiction de l'Arioste est plus vrai-sem-

blable que celle de son imitateur: car en volant il est tout naturel qu'on voie plusieurs royaumes l'un après l'autre; mais on ne peut découvrir toute la terre du haut d'une montagne.

On a dit que Milton ne savoit pas l'optique: mais cette critique est injuste; il est très-permis de feindre qu'un esprit céleste découvre au pere des hommes les destinées de ses descendans. Il n'importe que ce soit du haut d'une montagne ou ailleurs. L'idée au moins est grande & belle.

Voici comme finit ce Poëme.

La mort & le péché construisent un large pont de pierre, qui joint l'enfer à la terre pour leur commodité & pour celle de Satan, quand ils voudront faire leur voyage. Cependant Satan revole vers les diables par un autre chemin; il vient rendre compte à ses vassaux du succès de sa commission; il harangue les diables, mais il n'est reçu qu'avec des siflets. Dieu le change en grand serpent, & ses compagnons devienent serpens aussi.

Il est aisé de reconoître dans cet ouvrage, au milieu de ses beautés, je ne sais quel esprit de férocité pédantesque qui dominoit en Angleterre du temps de Cromwel, lorsque tous les Anglois avoient la Bible d'un côté & le pistolet de l'autre. Ces absurdités théologiques dont l'ingénieux Buttler, auteur d'*Hudibras*, s'est tant moqué, furent traitées sérieusement par Milton. Aussi cet ouvrage fut-il regardé par toute la Cour de Charles II avec autant d'horreur qu'on avoit de mépris pour l'auteur.

Milton avoit été quelque temps secrétaire pour la langue latine du parlement appelé le *Rump*, ou le *Croupion*. Cette place fut le prix d'un livre latin en faveur des meurtriers du roi Charles I; livre (il faut l'avouer) aussi ridicule par le style que détestable par la matiere; livre où l'auteur raisone à peu près, comme lorsque, dans son *Paradis perdu*, il fait digérer un Ange & fait passer les excrémens par insensible transpiration; lorsqu'il fait coucher ensemble la péché & la mort, lorsqu'il transforme son Satan en cormoran & en crapaud; lorsqu'il fait des diables géants, qu'il change ensuite en pygmées pour qu'ils puissent raisoner plus à l'aise & parler de controverse, &c.

Si on veut un échantillon de ce libelle scandaleux qui le rendit si odieux, en voici quelques-uns. Saumaise avoit commencé son livre en faveur de la Maison Stuart & contre les régicides, par ces mots:

L'horrible nouvele du parricide commis en Angleterre, a blessé depuis peu nos oreilles & encore plus nos cœurs.

Milton répond à Saumaise: *Il faut que cette horrible nouvele ait eu une épée plus longue que celle qui coupa une oreille à Malchus, ou les oreilles hollandoises doivent être bien longues pour que le coup ait porté de Londres à la Haye; car une telle nouvele ne pouvoit blesser que des oreilles d'âne.*

Après ce singulier préambule, Milton traite de *pusillanimes* & de *lâches*, les larmes que le crime de la faction de Cromwel avoit fait répandre à tous les hommes justes & sensibles. *Ce sont*, dit-il, *des larmes telles qu'il en coula des ieux de la nymphe Salmacis, qui produisirent la fontaine dont les eaux énervoient les hommes, les dépouilloient de leur virilité, leur ôtoient le courage, & en faisoient des hermaphrodites.* Or Saumaise s'appeloit *Salmasius* en latin. Milton le fait descendre de la nymphe Salmacis. Il l'appele *Eunuque* & *Hermaphrodite*, quoiqu'Hermaphrodite soit le contraire d'Eunuque. Il lui dit que ses pleurs sont ceux de Salmacis sa mere, & qu'ils l'ont rendu infâme:

> *Infamis ne quem male fortibus undis*
> *Salmacis enervet.*

On peut juger si un tel pédant atrabilaire, défenseur du plus énorme crime, put plaire à la Cour polie & délicate de Charles II, aux lords Rochester, Roscommon, Bukingkam, aux Waller, aux Cowley, aux Congreve, aux Wicherley. Ils eurent tous en horreur l'homme & le Poëme. À peine même fut-on que le *Paradis perdu* existoit. Il fut totalement ignoré en France aussi-bien que le nom de l'auteur.

Qui auroit osé parler aux Racines, aux Despréaux, aux Molieres, aux La Fontaine, d'un Poëme épique sur Adam & Eve? Quand les Italiens l'ont conou, ils ont peu estimé cet ouvrage, où les anges & les diables parlent pendant des chants entiers. Ceux qui savent par cœur l'Arioste & le Tasse, n'ont pu écouter les sons durs de Milton. Il y a trop de distance entre la langue italiene & l'angloise.

Nous n'avions jamais entendu parler de ce Poëme en France, avant que l'auteur de la *Henriade* nous en eût donné une idée dans le neuvieme chapitre de son *Essai sur le Poëme épique*. Il fut même le premier (si je ne me trompe) qui nous fit conoître les poëtes anglois, comme il fut le premier qui expliqua les découvertes de Newton & les sentimens de Locke. Mais quand on lui demanda ce qu'il pensoit du génie de Milton, il répondit, *Les Grecs recomandoient aux poëtes de sacrifier aux Graces; Milton a sacrifié au Diable.*

On songea alors à traduire ce Poëme épique anglois, dont M. de Voltaire avoit parlé avec beaucoup d'éloges à certains égards. Il est difficile de savoir précisément qui en fut le traducteur. On l'attribue à deux persones qui travaillerent ensemble; mais on peut assurer qu'ils ne l'ont point du tout traduit fidélement. Nous l'avons déja fait voir, & il n'y a qu'à jeter les ieux sur le début du Poëme pour en être convaincu.

„ Je chante la désobéissance du premier homme, „ & les funestes effets du fruit défendu. La perte „ d'un paradis, & le mal de la mort triomphant „ sur la terre, jusqu'à ce qu'un Dieu homme „ viene juger les nations & nous rétablisse dans le „ séjour bienheureux „.

Il n'y a pas un mot dans l'original qui réponde exactement à cette traduction. Il faut d'abord considérer qu'on se permet dans la langue angloise des inversions que nous souffrons rarement dans la nôtre. Voici mot à mot le commencement de ce Poëme de Milton.

„ La premiere désobéissance de l'homme, & le „ fruit de l'arbre défendu, dont le goût porta la „ mort dans le monde, & toutes nos miseres „ avec la perte d'Éden, jusqu'à ce qu'un plus „ grand homme nous rétablît (*a*) & reconquît „ notre demeure heureuse; Muse céleste, c'est-là „ ce qu'il faut chanter „.

Il y a de très-beaux morceaux sans doute dans ce Poëme singulier; & j'en reviens toujours à ma grande preuve, c'est qu'ils sont retenus en Angleterre par quiconque se pique d'un peu de littérature. Tel est ce monologue de *Satan*, lorsque s'échapant du fond des enfers, & voyant pour la premiere fois notre soleil sortant des mains du Créateur, il s'écrie:

„ Soleil, astre de feu, jour heureux que je hais,
„ Jour qui fais mon supplice, & dont mes ieux s'étonent,
„ Toi qui sembles le Dieu des cieux qui t'environent,
„ Devant qui tout éclat disparoît & s'enfuit,
„ Qui fais pâlir le front des astres de la nuit;
„ Image du Très-Haut qui régla ta carriere,
„ Hélas! j'eusse autrefois éclipsé ta lumiere.
„ Sur la voûte des cieux élevé plus que toi,
„ Le trône où tu t'assieds s'abaissoit devant moi;
„ Je suis tombé, l'orgueil m'a plongé dans l'abîme.
„ Hélas! je fus ingrat, c'est-là mon plus grand crime.
„ J'osai me révolter contre mon créateur.
„ C'est peu de me créer, il fut mon bienfaicteur;
„ Il m'aimoit: j'ai forcé sa justice éternele
„ D'appesantir son bras sur ma tête rebelle;
„ Je l'ai rendu barbare en sa sévérité:
„ Il punit à jamais, & je l'ai mérité.
„ Mais si le repentir pouvoit obtenir grâce!...
„ Non, rien ne fléchira ma haine & mon audace.

Les amours d'*Adam* & d'*Eve* sont traités avec une molesse élégante & même atendrissante, qu'on n'atendroit pas du génie un peu dur, & du style souvent raboteux de Milton.

Du reproche de Plagiat fait à Milton.

Quelques-uns l'ont accusé d'avoir pris son Poëme dans la tragédie du *Banissement d'Adam* de Grotius, & dans la *Sarcotis* du jésuite Mazénius, imprimée à Cologne en 1654 & en 1661, longtemps avant que Milton donnât son *Paradis perdu*.

Pour Grotius, on savoit assez en Angleterre que Milton avoit transporté dans son Poëme épique anglois quelques vers latins de la tragédie d'*Adam*. Ce n'est point du tout être plagiaire; c'est enrichir sa langue des beautés d'une langue étrangere. On n'accusa point Euripide de plagiat pour avoir imité dans un chœur d'Iphigénie le second livre de l'Iliade; au contraire, on lui sut très-bon gré de cette imitation, qu'on regarda comme un hommage rendu à Homere sur le théâtre d'Athênes.

Virgile n'essuya jamais de reproche pour avoir heureusement imité dans l'Énéide une centaine de vers du premier des poëtes grecs.

On a poussé l'accusation un peu plus loin contre Milton. Un Écossois nommé M. Lauder, très-atachée à la mémoire de Charles I, que Milton avoit insultée avec l'acharnement le plus grossier, se crut en droit de flétrir la mémoire de l'accusateur de ce monarque. On prétendoit que Milton avoit fait une infâme fourberie pour ravir à Charles I la triste gloire d'être l'auteur de l'*Eikon Basilicke*; livre long-temps cher aux royalistes, & que Charles I avoit, dit-on, composé dans sa prison pour servir de consolation à sa déplorable infortune.

Lauder voulut donc vers l'année 1752 commencer par prouver que Milton n'étoit qu'un plagiaire, avant de prouver qu'il avoit agi en faussaire contre la mémoire du plus malheureux des rois; il se procura des éditions du Poëme de Sarcotis. Il paroissoit évident que Milton en avoit imité quelques morceaux, comme il avoit imité Grotius & le Tasse.

Mais Lauder ne s'en tint pas là; il déterra une mauvaise traduction en vers latins du *Paradis perdu* du poëte anglois; & joignant plusieurs vers de cette traduction à ceux de Mazénius, il crut rendre par-là l'accusation plus grave, & la honte de Milton plus complete. Ce fut en quoi il se trompa lourdement; sa fraude fut découverte. Il vouloit faire passer Milton pour un faussaire, & lui-même fut convaincu de l'être. On n'examina point le Poëme de Mazénius, dont il n'y avoit alors que très-peu d'exemplaires en Europe. Toute l'Angleterre, convaincue du mauvais artifice de l'Écossois, n'en demanda pas davantage. L'accusateur confondu fut obligé de désavouer sa manœuvre & d'en demander pardon.

Depuis ce temps on imprima une nouvele édition de Mazénius en 1657. Le Public litteraire fut surpris du grand nombre de très-beaux vers dont la Sarcotis étoit parsemée. Ce n'est à la vérité qu'une longue déclamation sur la chute de l'homme. Mais l'exorde, l'invocation, la

(*a*) Il y a dans plusieurs éditions, *Restore us and regaind*. J'ai choisi cette leçon comme la plus naturele. Il y a dans l'original, *La premiere désobéissance de l'homme*, &c. *Chantez*, *Muse céleste*. Mais cette inversion ne peut être adoptée dans notre langue.

description du jardin d'Éden, le portrait d'Eve, celui du diable, sont précisément les mêmes que dans Milton. Il y a bien plus, c'est le même sujet, le même nœud, la même catastrophe. Si le diable veut dans Milton se venger sur l'homme du mal que Dieu lui a fait, il a précisément le même dessein chez Mazénius; & il le manifeste dans des vers dignes peut-être du siecle d'Auguste.

Semel excidimus crudelibus astris,
Et conjuratas involvit terra cohortes.
Fata manent, tenet & superos oblivio nostri;
Indecore premimur, vulgi tolluntur inertes
Ac viles animæ, cæloque fruuntur aperto.
Nos Divum soboles, patriaque in sede locandi,
Pellimur exilio, mæstoque Acheronte tenemur.
Heu! dolor & superum decreta indigna! fatiscat
Orbis & antiquo turbentur cuncta tumultu,
Ac redeat deforme chaos; Styx atra ruinam
Terrarum excipiat, fatoque impellat eodem
Et cælum & cæli cives; ut inulta cadamus
Turba, nec umbrarum pariter caligine raptam
Sarcoteam, invisum caput, involvamus? ut astris
Regnantem, & nobis domina cervice minantem
Ignavi patiamur? adhuc tamen, improba, vivit!
Vivit adhuc, fruiturque Dei secura favorem!
Cernimus! & quicquam furiarum absconditur orco?
Vah! pudor, æternumque probrum stygis, occidat, amens
Occidat, & nostræ subeat consortia culpæ.
Hæc mihi, secluso cælis, solatia tantum
Excidii restant; juvat hac consorte malorum
Posse frui, juvat ad nostram seducere pœnam
Frustra exultantem, patriaque ex sorte superbam.
Ærumnas exempla levant; minor illa ruina est,
Quæ caput adversi labens oppresserit hostis.

On trouve dans Mazénius & dans Milton de petits épisodes, de légeres excursions absolument semblables, l'un & l'autre parlent de Xerxès qui couvrit la mer de ses vaisseaux.

Quantus erat Xerxes medium qui contrahit orbem
Urbis in excidium.

Tous deux parlent sur le même ton de la tour de Babel; tous deux font la même description du luxe, de l'orgueil, de l'avarice, de la gourmandise.

Ce qui a le plus persuadé le commun des lecteurs du plagiat de Milton, c'est la parfaite ressemblance du commencement des deux Poëmes. Plusieurs lecteurs étrangers, après avoir lu l'exorde, n'ont pas douté que tout le reste du Poëme de Milton ne fût pris de Mazénius. C'est une erreur bien grande, & aisée à reconoître.

Je ne crois pas que le poëte anglois ait imité en tout plus de deux cents vers du jésuite de Cologne; & j'ose dire qu'il n'a imité que ce qui méritoit de l'être. Ces deux cents vers sont fort beaux; ceux de Milton le sont aussi; & le total du Poëme de Mazénius, mal-gré ces deux cents beaux vers, ne vaut rien du tout.

Moliere prit deux scènes entieres dans la ridicule comédie du Pédant joué de Cyrano de Bergerac. Ces deux scènes sont bonnes, disoit-il en plaisantant avec ses amis, elles m'apartienent de droit, je reprends mon bien. On auroit été après cela très-mal reçu à traiter de plagiaire l'auteur du Tartuffe & du Misanthrope.

Il est certain qu'en général Milton, dans son Paradis, a volé de ses propres ailes en imitant; il faut convenir que, s'il a emprunté tant de traits de Grotius & du jésuite de Cologne, ils sont confondus dans la foule des choses originales qui sont à lui; il est toujours regardé en Angleterre comme un très-grand poëte.

Il est vrai qu'il auroit dû avouer qu'il avoit traduit deux cents vers d'un jésuite; mais de son temps, dans la Cour de Charles II, on ne se soucioit ni des jésuites, ni de Milton, ni du Paradis perdu, ni du Paradis retrouvé. Tout cela étoit ou bafoué ou inconnu. (*Voltaire.*)

Fin du Tome Premier.

